Wolff

Von Shakespeare zu Zola.

Zur Entwickelungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung.

Von Eugen Wolff
Universitätsprofessor.

Verlagsbuchhandlung von Hermann Costenoble
Berlin 1902.

Von Shakespeare zu Zola.

Von Shakespeare zu Zola.

Zur Entwickelungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung.

Von Eugen Wolff.

Verlagsbuchhandlung von Hermann Costenoble
Berlin 1902.

Inhalt.

Vorwort.

Wenn der Titel dieser Studien für den Leser in steigendem Maße einen ironischen Beigeschmack gewinnt, wird der Verfasser den Zweck seiner Arbeit erfüllt sehen. Denn die Voraussetzungslosigkeit der Forschung ist nicht identisch mit Ziellosigkeit: und so führt eine Vertiefung in die deutsche Kunstentwickelung und Stilgeschichte zu der Erkenntnis, daß wir Naturfülle und Leidenschaft nicht aus der Verzerrung der niedergehenden romanischen Völker aufzugreifen, höchstens an der stammverwandten englischen und holländischen Kunst emporzuranken brauchten, endlich aber das Recht haben, uns auf uns selbst zu besinnen. Den Wald hieße es vor lauter Bäumen nicht sehen, wo wir noch länger wahllos fremde Stilelemente zusammenrafften, während unsere Kunstentwickelung mit nötigender Gewalt auf einen eigenen, selbstgewachsenen Stil näher und näher hindrängt. Daß dieser „deutsche Stil" für unsere Erzählungskunst kaum noch ein Postulat, schon That und Wirklichkeit zu nennen, eröffnet auch unserm Drama die Hoffnung, seinem Ringen nach einem organischen Ausdruck deutschen Wesens werde die Erfüllung nahe sein.

Sollten meine Darlegungen die weiten Kreise ergreifen, für die sie bestimmt sind, mußte ich mich auf Heraushebung der ausschlaggebenden Momente beschränken. Da und dort konnte ich frühere Einzelforschungen in den Zusammenhang hereinziehen, in welchem sie von vornherein gedacht waren: wie mir die Geschichte der Poesie zwar einesteils Selbstzweck, immer aber zugleich Aufschluß über die Entwickelung des Kunststils, Beitrag zu einer evolutionistischen Poetik ist. Die höhere Einheit dieser Studien, ihren Zusammenhang und ihr gemeinsames Ziel hoffe ich jedenfalls nicht verkannt zu sehen.

Zunächst habe ich namentlich versucht, Shakespeare in seiner fortdauernden Bedeutung für die lebendige, moderne litterarische Entwickelung zu erkennen, zugleich aber die seiner Fortwirkung durch die Bedingungen seines Schaffens gesteckten Grenzen hervortreten zu lassen. An ihm, wie später namentlich an Goethe, verfolge ich die Betrachtung

des Menschen als organisches Naturwesen. Aber die deutschen Klassiker bringen mehr und mehr den Geist zu einseitiger Entfaltung, freilich unter herrlichem Gewinn, indem sie ihm die volle Herrschaft über das Schicksal erobern. In unserm Zusammenhang konnte es nicht auf die technischen Mittel der Arbeitsweise Goethes, mußte es vielmehr auf seine Bearbeitung des Lebens, das Verhältnis seiner Dichtung zum Leben abgesehen sein. — In der Stilentwickelung des 19. Jahrhunderts gebührte einem Heinrich von Kleist besondere Beachtung: wie er von Shakespeare ausgeht, über ihn hinaus zu gelangen sucht, indem er zugleich die Machtvollkommenheiten des Aeschylos glücklich anstrebt, bis er unter neuer Schulung an Shakespeare und den Holländern zu einem deutschen Realismus gelangt, der Kleinkunst und Höhenkunst zu vereinen sucht. Alsdann sind es die Meister der realistischen Erzählungskunst, daneben Hebbel und schließlich Anzengruber, welche die Tradition eines wirklichkeitsechten, doch künstlerisch geläuterten, echt deutschen Stils immer weiter führen. Die Mündung solcher geschichtlichen Wahrnehmungen kann nicht zweifelhaft sein: nicht fremde Doktrin, sondern Heimatkunst! Aber eine Heimatkunst, welche die Errungenschaften des modernen Realismus nicht über Bord wirft! Man gestatte mir auch an dieser Stelle die Zuversicht auszudrücken, daß solche litteraturgeschichtliche Erfahrungen dazu da sind, beherzigt zu werden!

Bisweilen war ich genötigt, auch gegen gediegene Shakespeare-Forscher wie Otto Ludwig, Friedrich Theodor Vischer, Heinrich Bulthaupt teils direkt, öfter indirekt zu polemisieren. Eine um so angenehmere Pflicht ist es mir, anzuerkennen, daß ich ihren Studien vielfache Anregung verdanke. Inwieweit ich der Hamlet-Erklärung von Hermann Türck zu folgen vermag, lege ich am Beginn des zweiten Kapitels dar. Spitzt er hier noch richtige Gedanken einseitig bis ins Paradoxe zu, so stellt Türcks neue Faust-Erklärung einem geistreichen Paradoxon zu Liebe die Thatsachen vollends auf den Kopf: daß Faust mit Aufnahme des täglichen Kampfes um Leben und Freiheit nicht ins kleinliche Philisterium hinabgleitet und damit eigentlich seine Wette gegen Mephisto verliert, wird um so evidenter, wenn wir im fünften Kapitel verfolgen, wie gerade mit dieser rastlosen Thatkraft der dramatische Held zur vollen Herrschaft über das Schicksal gelangt.

Kiel, 27. August 1902.

Eugen Wolff.

Erstes Kapitel.

Das deutsche Drama seit Shakespeares Zeit.

Seit 1587, wahrscheinlich demselben Jahre, da Shakespeare Beziehungen zur Bühne gewann, sind Wanderungen englischer Komödianten nach Deutschland sicher feststellbar. Sie, die ersten Berufsschauspieler, die in unserm Vaterland auftraten, gaben der deutschen Bühne das Gepräge der modernen Kunstanstalt. Mag auch dahingestellt bleiben, ob es ein Segen war, der Aufführung das Wesen eines Festspiels zu benehmen: mit Ablösung der Dilettanten durch Künstler geschah der entscheidende Schritt zur Begründung unserer eigentlichen Bühnenkunst. Aber es war nicht die Darstellung allein, welche nun wesentliche Vervollkommnung fand; bedeutsam wurde vor allem auch das Repertoire, das die einwandernden Schauspieler aus der Heimat mit sich führten: zu der gesunden Natur und dem gesunden Mutterwitz des Hans Sachsschen Zeitalters gesellten sich Züge von Größe und Leidenschaft, mochten sie auch vielfach grotesk ins Geschmacklose entarten.

Schon in dieser Zeit beginnt eine erste Periode von Shakespeares Einfluß auf die deutsche Bühne. Unmittelbar durch Werke wie „Romeo und Julia", „Julius Caesar", „Hamlet", „Lear" und andere Bestandteile des Repertoires der englischen Komödianten; mittelbar durch die zahlreichen Stücke, welche von seinen Stoffen und seinem Stil markante Züge auffingen. Eine Sammlung „Englischer Komödien und Tragödien" wurde in deutscher Bearbeitung zuerst 1620 gedruckt. Aber schon im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeigen sich die beiden hervorragendsten deutschen Dramatiker jener Zeit, Jakob Ayrer und der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, vom dramatischen

Geist Englands beflügelt. Äußerlich wie innerlich ist dieser englische Einfluß unter den Elementen der von diesen Dichtern geschaffenen Werke unverkennbar. Schon in Jakob Ayrers Tragödien begegnen wir Zügen von wilder, bis zum Gräßlichen gesteigerter Leidenschaft; seine Komödien haben von englischem Humor wenigstens einen schwachen Abglanz aufgefangen; namentlich auch der englische Narr läßt sich in Namen, Tracht und Anlage mehrfach bei Ayrer wiederfinden. Auch von den englischen Sing- und Tanzspielen lernt Ayrer. „Die neue englische Manier und Art" der Einrichtung für die Bühne wird von ihm ausdrücklich als Programm aufgestellt. Und schon im Stoff treten Berührungen gerade mit Shakespeare wiederholt hervor. Auch ein paar Spuren der gleichfalls stammverwandten holländischen Einwirkung lassen sich bemerken. — Reiner ist der künstlerische Eindruck, den die Dramen des Herzog Heinrich Julius hervorrufen. Seine Stücke sind von vornherein für die Aufführung im neuen Stil angelegt; innerlich bekundet sich ihre Verwandtschaft mit den englischen Dramen, besonders mit Shakespeare, durch die enge Beziehung zum Leben, ja das ersichtliche Studium des Lebens. Die Tragik entartet zwar oft noch ins Gräßliche; genug aber, daß ein kühnes Streben nach Größe und Leidenschaft zu Grunde liegt. Erquicklicher sind die Komödien gehalten, deren humorvolle realistische Kleinmalerei bezeugt, daß der Dichter durch die Schule des englischen Dramas gegangen, auch holländische Einflüsse erfahren, aber nach diesem Muster sein niederdeutsches Leben selbständig beobachtet hat.

So steht das deutsche Volksschauspiel, das in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts blüht, in enger Beziehung zu dem übrigen germanischen, insbesondere englischen Bühnenwesen. Doch im weiteren Verlaufe des dreißigjährigen Krieges ersticken viele dieser fruchtbaren Keime eines Nationaltheaters. Gleichzeitig gelangt die Renaissance in der deutschen Dichtung zum Siege: die antik-römische und neu-italienische Litteratur werden Ausgangspunkt für litterarische und theatralische Versuche. Aber schon mit Andreas Gryph gewinnt das deutsche Renaissancedrama wieder stark germanische Züge: einerseits in Aufnahme des Renaissancestils durch holländisches Medium, andererseits in Nachwirkung englischer Stücke, die sich als Grundbestand im Spielplan der deutschen Wandertruppen hielten. Mochten auch römische und neu-romanische Einflüsse mitwirken, der germanische Stil bricht so entschieden durch, daß Lessings Vorläufer Johann Elias

Schlegel kein besseres Mittel fand, nach der Herrschaft des regelmäßigen französischen Klassizismus im Gottschedschen Zeitalter für erneute Zulassung Shakespeares zu wirken, als eine „Vergleichung Shakespeares und Gryphs“. Trotz allen Abstandes wird die Verwandtschaft beider darin erkannt, daß für beide nicht die Regeln des französischen Klassizismus verbindlich seien, daß ihr kühner, „selbstwachsender“ Geist vielmehr über bloßen Formalismus hinauswachse; überhaupt arrangierten sie ihre Stoffe nicht konventionell auf Liebesintriguen hin, suchten vielmehr positiv beide, besonders Shakespeare, das Charakterstück. Doch geben wir diesem ersten Shakespeare-freundlichen deutschen Dramaturgen selbst das Wort: „Beide, sowohl Shakespeare als Gryph, haben bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden. Und daß die unglücklichen Zufälle der Großen und die Staatslehren einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen. Da man also bei beiden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bei dem Gryph in weit höherem Grade ist, als bei dem Shakespeare: so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engelländers vor anderen besteht.“ Und so dämmert denn schon eine Ahnung auf, was diese germanischen Dichter von dem romanischen Stil scheidet: „Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Ähnlichkeit mit den historischen Charakteren haben, obgleich Shakespeare, nach dem Urteile der Engelländer, seine Menschen selber gemacht hat . . . Man wird mir erlauben, daß ich, um den Wert dieser großen Tugend des Shakespeare recht in das Licht zu setzen, eine Ausschweifung auf andere Nationen mache, welche sich zuweilen nicht undeutlich zu rühmen scheinen, daß ihre theatralischen Personen zwar die Namen der historischen Personen führen, aber von jenen ganz unterschieden sind . . . Der Engelländer hat einen großen Vorzug in den verwegenen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet, welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden.“ Die größte Ähnlichkeit des Gryph mit Shakespeare bestehe „in der Sprache der Leidenschaften“. Auch sind beide „in ihren Gemütsbewegungen edel, verwegen und noch etwas über das gewöhnliche Maß der Höhe erhaben . . . Bei dem Shakespeare aber scheint überall eine noch tiefere Kenntnis der Menschen hervorzuleuchten als bei dem Gryph“. — Tatsächlich finden wir in Gryphs Tragödien Kühnheit der Charaktere und der Sprache, in seinen heiteren Dramen Beobachtung

des Lebens, dabei mehrfach Berührung mit Stoffen Shakespearescher Dramen.

Selbst der Schulpoet Christian Weise, der lange zu Unrecht verschrieen war, hat sich dem englischen Einfluß noch nicht entwunden. Seine Lehrmeister sind nicht bloß die Römer und ihre modernen Epigonen, sondern auch Gryph und besonders das Bühnendrama der Wandertruppen; so bewahrt er volkstümliche Züge und damit zugleich englische Einflüsse. Oft bewegt er sich in glücklichem Wechsel zwischen Ernst und ausgelassenem Humor von Shakespearescher Gattung. Eine gewisse Verwandtschaft bricht auch hier noch mit dem holländischen Genre durch. All diese germanischen Einflüsse lenken seinen Blick zu unbefangener, realistischer Betrachtung des Lebens. Läßt diese ihn oft in Plattheit entarten, so erinnert er doch auch stellenweise noch immer an Shakespeare. Daß wir damit nicht zuviel sagen, beweist schon das Urteil von Lessing. Als sein Bruder Karl Gotthelf, der sich mehrfach nicht unrühmlich litterarisch versuchte, ihm von dem Plan berichtet, das Schicksal Masaniellos zu dramatisieren, meldet ihm Gotthold Ephraim von einem Vorgänger: „Es ist kein geringerer als Christian Weise.“ Dessen Trauerspiel hat „ganz den freien Shakespeareschen Gang, den ich Dir sehr zur Nachahmung empfehlen würde. Auch wirst Du, des pedantischen Frostes ungeachtet, der darin herrscht, hin und wieder Funken von Shakespeareschem Genie finden“.

Der Mann, von dem ein Lessing in dieser Tonart spricht, dichtete (1642 geboren) von 1668—1708. Noch im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sehen wir also das erste Hinüberwirken Shakespeares nach Deutschland ununterbrochen fortdauern. Und daß es sich nicht um eine vereinzelte Erscheinung handelt, belegt das Repertoire der bedeutendsten Wandertruppe jener Periode. Magister Velten spielte mit seiner Truppe von 1678 bis 1688 neben 20 Stücken unbestimmter Provenienz: 15 englische Dramen, 18 holländische, 12 deutsche, 2 italienische, 1 spanisches und 18 französische. So weit überwiegt noch das germanische Element; daneben hat freilich schon das romanische einen stattlichen Raum auf der deutschen Bühne gewonnen. Während 1630 noch ein zweiter Teil der „Englischen Komödien und Tragödien“ in Druck geht, erscheint 1670 bereits eine „Schaubühne englischer und französischer Komödianten“. Um gleiche Zeit beginnt der italienische Harlekin, teils direkt, teils durch das Medium des Pariser Théâtre italien, den

germanischen Narren und Pickelhering zu überflügeln. Obgleich stark vom Harlekin beeinflußt, lebt der deutsche Hanswurst, in Kostüm und äußerer Funktion an salzburger Volkstypen angelehnt, in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts wieder auf, um sich weiter zu verbreiten und, obschon in seiner Herrschaft bestritten, gemeinsam mit dem Harlekin Jahrzehnte hindurch zu halten.

Nur der fast völlige Bruch zwischen Bühne und Litteratur und die damit zusammenhängende Entartung der Volksbühne, wie sie sich gerade mit Beginn des 18. Jahrhunderts vollzogen und fast ein Menschenalter andauerten, konnten dermaßen tabula rasa schaffen, daß der englische und holländische Einfluß völlig in Vergessenheit gerät und, entsprechend dem allgemeinen Gang der Kultur, um 1730 Gottsched an die künstliche Schaffung eines neuen litteraturfähigen Repertoires auf rein französischer Grundlage herantritt. Doch es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß auch sein Ziel die Selbständigkeit der deutschen Dichtung und Bühne war: nur galten ihm die Franzosen als Stab, um die deutsche Bühne zu neuer Würde emporzurichten.

Wie lange denn? 1732 erscheint die erste deutsche Treibhauspflanze dieser Art, „Der sterbende Cato" von Gottsched, und schon 1741 schrieb Johann Elias Schlegel jene „Vergleichung Shakespeares und Gryphs", welche das erste Aufdämmern eines neuen Verständnisses für den großen Briten in Deutschland bezeugt. Und 1747 entwirft derselbe Vorläufer Lessings seine „Gedanken über das Theater und insonderheit das dänische", in denen der programmatische Satz steht: „Eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor." Von diesem Gesichtspunkt entwickelt schon Schlegel die Unterschiede des französischen und englischen Theaters, um unter neuem, verständnisreicheren Hinweis auf Shakespeare die französischen Tragiker als Stilmuster für das deutsche wie dänische Drama abzulehnen.

Wer heute den Mut hat, uns von neuem an die Franzosen zu weisen, hat den besten Teil unserer litterarischen Entwickelung verschlafen und träumt von einer litterarischen Zukunft, die seit anderthalb Jahrhundert — Vergangenheit ist.

Zweites Kapitel.

Die Entdeckung des individuellen, organischen Menschen durch Shakespeare.

Was ist uns Shakespeare?

Geist von unserm Geist. Besonders Hamlet gilt als Ausdruck deutschen Geistes.

Was aber ist uns Hamlet?

Das dahingesunkene Jahrhundert hat wenig Jahre gezeitigt, in denen das deutsche Volk nicht durch die Kunde beglückt wurde: nun endlich sei das Hamlet-„Rätsel“ „gelöst“; dem neuesten, soeben aufgetretenen Erklärer sei es endlich gelungen, die richtige Antwort auf die alte Frage zu finden: „Warum zaudert Hamlet?“ Aber oft verging kein Jahr, und schon wieder war die neueste Deutung durch eine allerneueste bekämpft und zu Boden gestreckt, noch öfter an ihrer eignen Schwindsucht dahingeschwunden, sang- und klanglos zu Grabe getragen. Mit Kunstkritikern und Litteraturforschern wetteifern Philosophen, Juristen und Mediziner noch heute, das große Rätsel der Sphinx zu lösen — und nichts ist dauernd als der Wechsel, nichts haben sie meistens gemein als den Wunsch, an einander achtlos vorbeizugehen, um im dunkeln Drange das Ei des Kolumbus zu finden.

Da doziert Karl Werder: Hamlet ist gewillt, die Rachetat zu vollführen, doch er kann und darf es erst, nachdem er die Schuld des Claudius für alle Welt juridisch klargelegt. Da gefällt sich Hermann Grimm in dem Zweifel: ist Hamlet verrückt oder nicht? Da versteigt sich neuerdings ein sonst so gewissenhafter Forscher wie Friedrich Paulsen zu dem Paradoxon, Hamlet sei boshaft, mechant, er

gefalle sich im hämischen Aufdecken der Gemeinheit und Lüge dieser Welt: „die natürlichen, gesunden Instinkte sind in ihm abgestorben". Hamlet erscheint in dieser Verzerrung als „der Mann ohne Kraft, ohne Glauben und ohne Liebe, der der Missetat nachspürt, nicht um zu strafen und durch Strafe zu heilen und zu befreien, sondern um darüber zu moralisieren, zu schimpfen, seine pathetische Beredsamkeit und seinen satirischen Witz daran zu üben."

Obschon sich nicht alle deutschen Hamlet-Forscher in gleiche Absurditäten verrennen, liegt uns doch in bedenklichem Maße die Neigung zu abstrakten Ideenkonstruktionen nahe. Selbst die geistvolle, von psychologischem Feinsinn zeugende Hamlet-Erklärung von Hermann Türck, die im letzten Jahrzehnt verhältnismäßig weitgehende Zustimmung gefunden hat, sucht die Handlungsweise des Helden im wesentlichen aus zwei durchgehenden philosophischen Prinzipien herzuleiten: ihm erscheint Hamlet vor allem als Typus des von ursprünglichem Optimismus zum Pessimismus gedrängten Idealisten, nächstdem als Typus des Genies. Behufs einseitiger Durchführung dieser Gesichtspunkte, die an sich noch höchst beachtenswert, versteift sich Türck nun leider von vornherein auf die herausfordernde Behauptung: Hamlet sei ein Mann von „eminenter Tatkraft"! Wenn er trotzdem die Rachetat immer hinausschiebe, so fließe diese Handlungsweise teils aus dem Wesen gerade des pessimistischen Neophyten, teils aus dem Wesen des Genies.

Gerade weil Türcks Ausführungen nach mancher Richtung Beachtenswertes enthalten, ist es notwendig festzustellen, inwieweit er über das Ziel hinausschießt. In starker Zuspitzung erklärt er von vornherein: „Für die angeborne Kühnheit, Herbigkeit und Schroffheit, ja Rücksichtslosigkeit in Hamlets Natur, Eigenschaften, ohne die ein bedeutendes Tun nicht möglich ist, zeugt die souveräne Art seines Auftretens allen Personen des Stückes gegenüber und ferner die eminente Tatkraft, die er bei einzelnen Gelegenheiten entfaltet." Als Beweis soll gelten, zunächst „wie Hamlet ohne Zögern und Bedenken der Aufforderung des Geistes, ihm an eine entlegene Stelle zu folgen, entspricht" — beweist das aber wirklich mehr, als daß Hamlet gerade nicht feige ist? Ferner soll „die selbständig schroffe Art seines Wesens aufs schärfste in der Schwurszene hervortreten"; es heißt doch wohl mehr unterlegen als auslegen, wenn Türck aus der harmlosen Mahnung des Geistes zum Schwur herausliest, der Geist setze irrtümlich

bei Hamlet bereits einen festen Plan voraus, dieser Irrtum aber „bringt Hamlet zum Lachen (Ha, ha, boy!), und das unwillkürlich sich aufdrängende Gefühl der eigenen Selbständigkeit gibt sich gegenüber der versuchten ‚Beeinflussung‘ kund in der burlesken Weise, in der Hamlet dem Geist auf sein ‚Swear!‘ antwortet und die Freunde beständig von der Stelle fortzieht, woher das Geisteswort ertönt“. Es genügt, diesem Phantasiebild die Tatsache gegenüberzustellen; Hamlets Worte lauten:

„Ha ha, Bursch! sagst du das? Bist du da, grundehrlich (truepenny)?
Wohlan — ihr hört im Keller den Gesellen —
Bequemet euch zu schwören.“

Besonders umfassend unternimmt Türck die Gegenprobe auf seine Hypothese, und wieder verweilt er zunächst eingehend bei der Geisterszene. „Es ist die Eigenart wenig tatkräftiger Menschen, vor dem zu erwartenden Eintritt eines bedeutenden Ereignisses in nervöser Spannung zu verharren.“ Hamlet dagegen hören wir „seine lange, vom unbefangensten Denken zeugende Auseinandersetzung über die Zechunsitte der Dänen geben“. Mit gleichem Rechte ließe sich dieses Verhalten gerade umgekehrt als Zeugnis für Hamlets Phlegma anführen. Grundsätzlich aber wäre gegen die eine wie die andere Auffassung geltend zu machen, was Bernhard ten Brink in seinen Shakespeare-Vorlesungen mit gutem Grund anmerkt: daß es nämlich nicht die richtige Methode sein könne, „Dinge, die Shakespeare absichtlich oder unabsichtlich im Dunklen läßt, nicht nur ans Licht zu ziehen, sondern geradezu mikroskopisch zu analysieren und zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen“.

Die Gewalttätigkeit geht noch weiter, wenn Türck mit der zweiten Gegenprobe abstrakt einsetzt: „Menschen, die keine Tatkraft besitzen, . . . lassen sich sehr schnell durch Zureden anderer Leute bestimmen . . . So sehen wir den Laertes, der . . . zuerst Himmel und Hölle Trotz zu bieten scheint, um sich an dem Mörder seines Vaters in offener und gewaltsamer Weise zu rächen, gar leicht . . . umgestimmt zu einem feigen und hinterlistigen Morde.“ Und als Gegenstück zu dem somit der Tatkraft entkleideten Laertes erscheint immer noch der Hamlet der Geisterszene, der „die eindringlichen Warnungen seiner Freunde gar keiner Antwort zuletzt würdigt“.

Durch ein ähnliches Quidproquo wird König Claudius zu einem „wenig tatkräftigen Menschen“ gestempelt, der ebenfalls durch die

„eminente Tatkraft“, den „eminenten Radikalismus des Willens“ in Hamlet beschämt wird. Türck philosophiert da: „Wenig tatkräftige Menschen möchten gern den Gewinn ihres Tuns erlangen, ohne ihr eigenes Leben oder die Güter, die ihnen teuer sind, aufs Spiel zu setzen.“ So „möchte der König sich mit dem Himmel versöhnen und doch die Güter behalten, die ihm ans Herz gewachsen sind, die Krone und sein Weib“. Sobald aber Hamlet „ernstlich etwas will, achtet er sein eigenes Leben so wenig wie das eines andern Menschen“.

Dieses Unternehmen, einer Paradoxie zu Liebe die Tatsachen auf den Kopf zu stellen, gipfelt folgerecht in der Behauptung einer Wesensverwandtschaft zwischen Hamlet und — Fortinbras: „Ein Beweis für Hamlets Heldennatur ist auch seine Sympathie mit Fortinbras; denn nur Ebenbürtige vermögen einander richtig zu schätzen.“ Wie dies Philosophem im allgemeinen anfechtbar, so zeigt gerade der vorliegende Einzelfall, daß Hamlet an Fortinbras erkennt und schätzt, was ihm selbst — fehlt. Ist es wirklich erlaubt, den Sinn von Hamlets Bewunderung für Fortinbras zu verkennen?

„Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt
Die träge Rache an!“ ꝛc.

Aber wir haben schon angedeutet, daß es des unmöglichen Nachweises eminenter Tatkraft in Hamlet gar nicht bedarf, um für Türcks positive Deutung des vielberufenen Zauderns an sich Bahn zu schaffen — es sei denn, daß man den beigebrachten Gründen Ausschließlichkeit, ja ausgeprägte Einseitigkeit geben will. Türck spitzt freilich seine Ansichten mit Vorliebe ins äußerste Extrem zu. So begnügt er sich nicht, zu den Gründen von Hamlets Zaudern etwa den Pessimismus und die geniale Anlage des Helden mit heranzuziehen: auch er geht von der festen Voraussetzung aus, die sich in der Hamlet-Forschung wie eine ewige Krankheit forterbt: die Handlungsweise Hamlets müsse sich aus einer einheitlichen Idee oder doch höchstens aus ein paar naheverwandten Begriffen durchweg erklären lassen. Dem entsprechend gewinnt seine Hypothese die apodiktische Gestalt: trotz eminenter Tatkraft vollführe Hamlet die Rachetat nicht, weil das erste Stadium pessimistischer Weltanschauung, in welchem er sich gerade befindet, vereint mit seinem Genie eine solche Tat ausschließen!

Der Pessimismus Hamlets in währender Handlung des Dramas ist augenscheinlich. Türck hebt treffend hervor, daß diese Stimmung

schon vor der Erzählung des Geistes bestand: diese „dient mehr dazu, den Pessimismus Hamlets zu bestärken, indem sie ihm die Beweise liefert, daß er mit seiner trüben Weltansicht im Rechte ist, als daß sie seinem Gemüte irgend eine bestimmte Richtung gäbe". Und doch schreckt Türck vor dem kühnen Versuch nicht zurück, ein noch früheres Stadium der Seele Hamlets zu rekonstruieren. In der Tat hat schon der Dichter einige unmittelbare Winke gegeben, um diesen Teil der Vorfabel zu erschließen. „Seit kurzem" hat Hamlet alle seine Munterkeit eingebüßt. „Welch ein Meisterwerk" der Mensch ihm ursprünglich war, entwickelt er im selben Gespräch mit Rosenkranz und Güldenstern. Mit psychologischem Scharfblick erkennt Türck namentlich, daß die pessimistische Weltauffassung des Helden, wäre sie habituell, sich nicht mit dieser elementaren Gewalt und mit einem so überaus verzweifelten Schmerze äußern könnte. Auf einen Umschwung der Stimmung läßt gewiß auch die große Verwunderung Hamlets schließen:

„Daß einer lächeln kann, und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein."

Vor allem zieht Türck mit Recht die Selbstmordgedanken als Fingerzeig nach gleicher Richtung heran. Dennoch möchten wir die Frage aufwerfen: Wenn Shakespeare gerade den Umschwung vom Optimismus zum Pessimismus als ausschlaggebend für das Unterbleiben der Rachetat hätte hinstellen wollen, würde er als echter Dramatiker diese Charakterwandlung nicht haben in den Mittelpunkt der Handlung rücken müssen? Hätte er sich begnügen dürfen, diese entscheidende Entwickelung in die Vorfabel zu verlegen und erst durch den Scharfsinn eines nach Jahrhunderten erstehenden Psychologen erschließen zu lassen? Zugegeben, daß aus Hamlets Pessimismus gerade enttäuschter Idealismus spricht, — wird damit denn ein ungewöhnlicher, individuell begrenzter Vorgang bezeichnet? Gibt es etwa viele geborene Pessimisten? Ist nicht vielmehr die typische Voraussetzung für den Pessimismus eben jene eigene Enttäuschung, die um so gewaltiger sein muß, je weiter ursprünglich das Zutrauen zu der Menschheit ging? So fürchten wir, von dem ganzen kunstvollen Gebäude wird nur der einfache natürliche Grundriß stehen bleiben: Hamlets Glaube an die Menschheit ist durch die furchtbaren Ereignisse im Königshause völlig vernichtet; sein Weltekel wird um so leidenschaftlicher, je höher einst sein idealer Glaube flog; Ekel wirkt aber nicht anfeuernd, sondern lähmend auf die Tatkraft.

Daß diese verzweifelte Stimmung dennoch am wenigsten hinreicht, eine „eminente Tatkraft“ zu neutralisieren, wie sie Türck dem Helden als fortdauernden Besitz zuerkennen will, das fühlt er selbst, und so führt er daneben die Genialität Hamlets als Motiv für sein Zaudern ein, wie bereits Schopenhauer den Dänenprinzen als genialen Pessimisten bezeichnet hat.

Türcks Schrift: „Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie“ stellt schon mit großem Geschick die Züge zusammen, die für eine objektive Richtung in Hamlets Denken bezeichnend sind, in der alle Dinge und Vorgänge ihre allgemeine, prinzipielle Bedeutung erhalten. Er studiert an der Universität Wittenberg, der damals bedeutendsten Vertreterin der Wissenschaft, studiert noch als dreißigjähriger Mann, wünscht auch nach der Bestattung seines Vaters wieder dahin zurückzukehren: alles Beweise, daß er nicht nur pro forma die Universität besucht, sondern wirklich Geschmack an der strengen Wissenschaft gefunden hat. Zur lebendigen Erfassung der Situation trägt ungemein Türcks Hinweis auf den Gegensatz zu Laertes bei, der seinerseits nach Paris geht, der leichtlebigen Weltstadt, um sich dort den feinen Schliff anzueignen. So neigt Hamlet zu wissenschaftlicher, allgemeiner Fassung seiner Erfahrung. Das besondere Verhalten seiner Mutter und das der Ophelia veranlassen Hamlet zu Schlüssen auf die moralische Gebrechlichkeit des ganzen weiblichen Geschlechtes. Sein eigenes Leiden führt ihn, wie der Monolog „Sein oder Nichtsein“ bezeugt, zur Betrachtung des allgemein menschlichen Loses, zu tragen und zu dulden. So macht auf Hamlet denn die Erzählung des Geistes zwar einen tiefen Eindruck, der aber bald eine Richtung auf allgemeine Erfahrung nimmt:

> „Schreibtafel her, — ich muß mir's niederschreiben,
> Daß einer lächeln kann, und immer lächeln,
> Und doch ein Schurke sein.“

Ähnlich wird ihm jede persönliche Erfahrung nur zur Bestätigung der allgemeinen Sündhaftigkeit des Menschen. — Die Feststellung dieses Charakterzuges spitzt Türck schon bedenklich zu, wenn er schließt, „daß bei einer derartigen Denkweise weder von Rächen noch von Richten die Rede sein kann“.

Noch umfassender macht Hermann Türcks späteres Werk „Der geniale Mensch“ dieses Motiv für das Zaudern Hamlets geltend. Türck glaubt, „es ist Hamlets objektiv gerichteter Geist, seine außer-

ordentlich große Selbstlosigkeit, seine tiefe Erkenntnis der Unvollkommenheit und Sündhaftigkeit aller Menschen, die ihn freimacht von dem selbstsüchtigen Antrieb, persönliche Genugtuung in dem sofortigen Vollzug der Rache zu suchen". Diese „geniale" Objektivität bringt Türck nun in Beziehung zu dem Pessimismus Hamlets, um aus diesem Zusammentreffen die Unmöglichkeit der Rachetat herzuleiten. „Von Natur durchaus selbstlos, daher durch egoistische Motive nicht zum Handeln zu bestimmen, fehlt jetzt dem Hamlet, da ihm auch die selbstlose Freude am Wirken und Schaffen im Verein mit den Menschen genommen ist, überhaupt jedes Motiv zur Betätigung der großen in ihm schlummernden Fähigkeiten und Kräfte." Insbesondere hat „die von äußeren Zufälligkeiten abhängige Existenz des Claudius mit dem eigentlichen Schmerze Hamlets nichts zu schaffen".

Um zu verstehen, weshalb Türck mit solcher Beharrlichkeit und — Einseitigkeit die Objektivität Hamlets heraushebt, muß man beachten, daß Türck von Schopenhauers Erklärung des Genies ausgeht. „Genialität", meint dieser aber, „ist nichts anderes, als die vollkommenste Objektivität, d. h. die objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person gehenden." Diese Definition anzunehmen und demnach auch Hamlet zum Genie zu stempeln, hindert uns schon die Erfahrung, daß wir vor allem schöpferische Kraft und Betätigung vom Genie erwarten. So werden wir Objektivität bestenfalls als eine der wichtigsten Begleiterscheinungen des Genies anerkennen. Was uns hier aber besonders angeht, die Objektivität Hamlets, so erscheint sie keineswegs als die Formel, auf die sein ganzes Wesen restlos zurückführbar. Unseres Erachtens spitzt Türck auch diesen von ihm mit Grund in Rechnung gezogenen Gedanken bis zur Verzerrung von Hamlets Physiognomie zu, wenn er behauptet, es drehe sich bei diesem garnicht darum, ob er die Rachetat vollbringen soll oder nicht: dafür habe der Einzelfall in seinen Augen viel zu wenig Bedeutung! Kommt Hamlet denn nicht beharrlich auf die Ermordung seines Vaters und die ihm dadurch erwachsenden Pflichten zurück? Zählt er nicht noch am Schluß rein subjektive Ursachen für sein endliches Losschlagen auf?

„Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah genug?
Der meinen König totschlug . . ." 2c.

Danach sehen wir uns auch hier genötigt, dem Fingerzeig Türcks zwar dankbar zu folgen, ohne doch wie er über das Ziel hinauszu-

schießen und neben diesem einen Zuge alle andern in Hamlets Charakter zu übersehen. Was wir zugestehen dürfen, beschränkt sich auf die Feststellung: auch der wissenschaftliche, über das eigene Interesse hinausblickende Sinn Hamlets, sein Streben nach allgemeiner Erkenntnis, läßt ihm die Rache nicht mehr als nächste und einzige Pflicht erscheinen. So stark und beherrschend tritt dieser objektive Zug in seinem Wesen jedoch nicht hervor, daß er allein oder auch nur mit frisch aufgekeimtem Pessimismus gepaart eine etwa vorhandene „eminente Tatkraft" paralysieren könnte.

Inzwischen versuchte Kuno Fischer in maßvollerer Form den Übergang vom Optimismus zum Pessimismus als Grundlage von Hamlets Entwickelung festzuhalten. Seine Schrift über „Shakespeares Hamlet", durch lichtvolle Kritik der bisherigen Hamlet-Forschungen ausgezeichnet, weist zwar schroff die Meinung zurück, welche den Optimismus und Pessimismus als die beiden entgegengesetzten Systeme ansieht, mit denen Hamlet wechsle, legt jedoch ebenfalls dar, wie der Prinz unmöglich von Haus aus welt- und lebensfeindlich gesinnt sein konnte. Namentlich die Heranziehung der äußeren Umstände dient zur Veranschaulichung von Hamlets ursprünglich vollkommener Glückslage. Kuno Fischer nennt ihn den hoffnungsvollsten aller Prinzen, sowohl was die Hoffnungen betrifft, die er von der Welt, als auch die, welche die Welt von ihm hegt. Und nun, welcher schreckliche Wechsel der Schicksale in kürzester Frist! Kuno Fischer findet den Umschwung so extrem, daß ihm seither die pessimistische Denk- und Gesinnungsart in Hamlet „konzentriert und verkörpert" erscheint.

Auch diese Auffassung ist von Einseitigkeit nicht frei. Wenigstens verfolgt Kuno Fischer den Kampf, der damit in Hamlets Brust gegeben ist: jenen Antagonismus zwischen seinem Antrieb, Beruf, Gelübde der Rache und seinen unwiderstehlichen Anwandlungen der Schwermut.

Eine neue Berührung Kuno Fischers mit Türck bekundet sich — abgesehen vom leisen Anklingen der „genialen" Geistesart — in der starken Hervorhebung von Hamlets Tapferkeit. Aber Kuno Fischer hält sich auch hier mehr an die realen Ereignisse, unter Vermeidung psychologischer Konstruktionen. In den Vordergrund rückt er den von Türck ebenfalls erwähnten Kampf gegen die Seeräuber. Der dabei von Hamlet bewiesene Mut gibt auch für Kuno Fischer Veranlassung, ihm im Gegensatz zu Goethe, in Übereinstimmung mit Türck, Tatkraft zuzugestehen: an jenem Kampf scheitere alles, „was

man von Hamlets Feigheit, von seinem Mangel an Tatkraft und kriegerischem Mut gefabelt hat". Wiederum geht uns selbst Kuno Fischer noch zu weit. Der Verdacht der Feigheit — gewiß — ist durch dieses Gefecht wie übrigens durch zahlreiche andere Stellen widerlegt und hätte nie erhoben werden sollen. Aber ist kriegerische Tapferkeit ohne weiteres mit Tatkraft identisch? Ein anderes ist es, im Handgemenge „eine notgedrungene Tapferkeit" — wie Hamlet sich selbst ausdrückt — an den Tag zu legen, — ein anderes, aus freiem Entschluß eine ungeheure Tat auszuführen.

Doch solche Bedenken gegen zu starke Herausarbeitung und Zuspitzung gewisser Einzelzüge treten vor der Wahrnehmung zurück, daß Kuno Fischer wenigstens prinzipiell die Einseitigkeit überwindet, indem er das Hamlet-Drama als „Charakter-Tragödie im eminenten Sinne des Wortes" ansieht. Freilich fällt nur gelegentlich die bedeutsame Äußerung: Hamlet „vereinigt in seiner Person eine Fülle von Leidenschaften mit einer Fülle von Gaben und Talenten, eine Fülle persönlicher, äußerer und innerer Vorzüge, die seinen Anblick höchst anziehend, sein Benehmen gewinnend, seine Rede eindrucksvoll und bewältigend machen, aber für die Ausübung seiner Tatkraft und deren praktische Zwecke eine recht gefährliche Mitgift sind und als Gegengewichte wirken". Es hätte gegolten, eine solche Erkenntnis zur Grundlage der Gesamtbetrachtung zu machen und dementsprechend systematisch alle Charakterzüge zu sammeln, die sich aus seinen Handlungen und seinen Reden, wie aus Betrachtungen über ihn, teils von ihm selbst, teils von anderen, ergeben. Statt dessen begnügt sich Kuno Fischer bei dieser Gelegenheit mit einem — Beispiel. Sonst ist direkt zur Begründung der Katastrophe höchstens noch das Wort des Claudius verwendet:

„Er, achtlos, hochgesinnt und ohne Arg,
Wird die Rapiere nicht genau besehn."

Als wesentlicher Grund für Hamlets Zaudern kommt aber in Kuno Fischers Darstellung nur der „Weltschmerz mit seiner welt- und lebensfeindlichen Gesinnung" in Betracht. Auch die Grübelei des Helden wird als „Legende" abgefertigt: vielmehr sei er „das Gegenteil eines Grüblers", wie er das Gegenteil vom „tat- und planlosen Wesen" an sich trage! So bleibt auch Kuno Fischers Lösung des Hamlet-Problems weder unanfechtbar, noch umfassend: auch sie mehr geistreich blendend als — schlicht befriedigend.

Schlichtheit wird man der Dramaturgie von Heinrich Bulthaupt nicht absprechen können. Damit gelingt ihm manche gute Beobachtung. Rein psychologisch, auf die Grundfarbe seines Naturells hin betrachtet, ist für Bulthaupt — wie schon für Goethe — Hamlet weder ein Rätsel noch eine ungewöhnliche Erscheinung. „Man begegnet täglich Naturen, die mit einer Mischung von phlegmatischem und melancholischem Temperament begabt, über einem unablässigen Grübeln und ernstem Sichversenken in die sie umgebenden Dinge weder zum Genuß noch zur Tat kommen." Als hemmendes Moment nimmt Bulthaupt im besonderen Hamlets skrupulöse, grüblerische Gewissenhaftigkeit an. „Das Denken ist und bleibt in ihm und für ihn die Hauptsache. Das packt ihn immer wieder, legt sich auf all seine Empfindungen, all seine Entschlüsse." Noch schroffer und wohl voreilig weist Bulthaupt den plötzlichen Umschwung in Hamlets Weltanschauung zurück. „In zwei Monaten", wirft er ein, „geht eine so vollständige Umwandlung des Charakters, wenn sie überhaupt möglich ist, nicht vor sich." Auch zerstöre ein einziger Fall den Glauben an die Welt nicht. Aus dieser Auffassung bemüht sich Bulthaupt, die jüngsten Ereignisse am dänischen Hofe ihres ungeheuerlichen Charakters möglichst zu entkleiden.

Warum zaudert nun aber Hamlet? Es fehlt ihm nicht an mutigen Regungen, auch er vermag rasch und überlegungslos einem Impuls zu folgen; das entscheidende Motiv des Zögerns scheint diesem Ästhetiker darin zu liegen, „daß ihm die Bestrafung des Claudius aufgetragen ist: kein rascher Trieb leitet ihn darauf hin, sondern ein langsam ausreifender Prozeß bezeichnet ihm den Täter". Damit wäre allerdings der Geist als eine äußere Realität gefaßt, die keine Beziehung zu Hamlets Phantasie und Gewissen hat! An sich folgerecht schließt Bulthaupt: beginne ein solcher Mensch einmal zu grübeln, dann könne er auch nicht enden, dann packe ihn der Fluch des Denkens: er könne nicht mehr impulsiv sein. Aber ist das viel mehr als ein Zirkel? — Jedenfalls kommt auch Bulthaupts Darlegung, so objektiv sie bemüht ist, den Tatbestand aufzunehmen, im wesentlichen wieder unwillkürlich auf Geltendmachung eines Einzelmotivs hinaus. —

Hat uns Shakespeare wirklich daran gewöhnt, in seinen Gestalten Träger einer einzelnen Idee oder auch nur Typen einer einzelnen Eigenschaft zu sehen? Wäre es nicht eine Versündigung an der Fülle Shakespearescher Kunst, wenn wir „Macbeth" schlechtweg die Tra-

gödie des Ehrgeizes nennen wollten? Wie wird die eigenartige Mischung seines Wesens schon von seiner Frau treffsicher charakterisiert:

„Bist ohne Ehrgeiz nicht, doch fehlt die Bosheit,
Die ihn begleiten muß."

Daß er nicht nur verbrecherischen Ehrgeiz, daß er zugleich Gewissen in sich birgt, wird eben bestimmend für sein Geschick. Macbeth ist Grübler, eine innerlich veranlagte Natur: nur sind es „schwarze tiefe Wünsche", die er hegt. Gerade als Mensch von Phantasie hegt er ehrgeizige Träume, hat er Visionen, die ihn erst mit glänzenden Bildern verlocken, dann mit „Bildern seiner Furcht" — wie seine Lady die Erscheinungen von Banquos Geist nennt — quälen. Dagegen die Lady selbst: kein selbstquälerisches Brüten, — ganz rücksichtslos entschlossene Tat; sie will ihren Mann erhöht sehen, und sofort winkt die Erfüllung; da sollte sie feige zaudern? Furchtbar, mit dämonischer Gewalt drängt sie zur Tat. Aber auch sie zollt der Menschheit und Weiblichkeit ihren Tribut: sowohl die Ursache wie die Folge ihrer tatkräftigen Untaten zeigen sie als echtes Weib: sie liebt ihren Mann, um so lieber sähe sie ihn steigen; sie ist zärtlich um ihn und seine Qual besorgt; und wie sie über die Grenze der Weiblichkeit hinausgetrieben ist, zerstört sich ihr Geist und dann auch ihr Körper.

Wie banal wäre es gleicherweise, im „König Lear" nur die alte Volksweisheit gestaltet zu sehen:

„Wer seinen Kindern gibt das Brot
Und leidet nachmals selber Not,
Den soll man schlagen mit der Keule tot!"

Welche Eigenschaften müssen in Lears Seele zusammentreffen, um die tragische Handlung anzuspinnen: stolz in seiner Selbstherrlichkeit, geblendet von glänzendem Schein, wird er taub gegen die schlichte Stimme der Wahrheit; gegen vermeintliche Widersetzlichkeit fährt er in Jähzorn auf; gewaltig wie sein Herrschergefühl ist seiner Liebe Lohn, ist seines Zornes Strafe! Aber mit der Herrschergewalt fallen all diese entstellenden Begleiterscheinungen wie Flitter von ihm ab und legen sein im Grunde edles, liebedürstendes und liebevolles Herz, seine im Kern unverdorbene Natur bloß. Auch hier also haben wir es nicht mit einem verkörperten Prinzip oder irgend einem Typus zu tun, vielmehr mit der verwickelten Seelenstruktur eines vollen Menschen.

Ebenso verfehlt wäre es, angesichts des Shakespeareschen Dramas die Frage aufzuwerfen: welche Eigenschaft stürzt Caesar ins Verderben? oder selbst: welches Motiv bestimmt diesen, welches jenen Verschwörer zu dem Tyrannenmord? Nicht ohne Absicht entwirft der Dichter ein bis in viele Kleinzüge ausgeführtes Charakterbild des Helden, der sich selbst schon zum Gegenstand weihevoller Verehrung geworden ist und doch in vieler Hinsicht dem Kleinmenschlichen seinen Tribut zollt. Ja, des Brutus Verhängnis wird es gerade, daß Kopf und Hand in Caesar ein feindliches Prinzip bekämpfen, obgleich sein Herz von der geschlossenen Persönlichkeit Caesars gefangen genommen ist.

Nicht anders steht es um die komischen Figuren Shakespeares. Ist Falstaff der Typus eines Schlemmers oder auch nur nichts anderes als ein Schlemmer? In wie mannigfachen Strichen ist sein farbenprächtiges Bild ausgeführt: wie dem Bacchus huldigt er der Venus; im Renommieren hat er es zur Virtuosität gebracht; und so ließen sich ihm gar manche Sünden noch nachsagen. Aber er hat Humor, ja eine gewisse Naivetät — und nicht nur in der Unverschämtheit; ein Gran Geist läßt sich dabei nicht verkennen: Vorübergehend, wenn auch nur vorübergehend, weiß er sich immer zum Herrn der Situation zu machen, um alsbald zu ihrem Sklaven zu werden, wie eben Sophismen kurze Beine haben. So ist er nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt des Humors. Und diese ganz von Humor gesättigte Gestalt, dieser treuherzige Lump und verlumpte Getreue seines Prinzen Heinz rückt über den üblen Humoren, welche dieser als König mit ihm spielt, gar schließlich in einen Schimmer tragischer Beleuchtung: die garnicht zech-brüderliche Würde, zu der sich sein Heinz erhebt, bricht dem alten, unverwüstlich muntern Burschen das Herz.

Selbst mit dem Doppeldrama „Heinrich IV." und der Fortsetzung „Heinrich V." ist die Tragikomödie Sir John Falstaffs nicht erschöpft. „Die lustigen Weiber" machen in neuen Wendungen den Betrüger zum Betrogenen, den listenreichen Schelm zum Überlisteten, Gefoppten. Wieder ist es das geschlossene Individuum Falstaff, nicht der Träger einer ausgeprägten Einzeleigenschaft, der für die komische Handlung ausschlaggebend ist. Er ist nicht der verliebte Narr, als den er sich ausgibt: der Weg durch das Herz der Frauen soll für ihn zur Börse der Männer führen. Aber ist er etwa ein gemeiner Dieb oder Hochstapler? Nein! — wird jeder seiner zahllosen

Freunde einwenden — Sir John bleibt bei alledem eine respektable Figur und ein Mann von Humor, der sich amüsiert und über den sich andere amüsieren.

Selbst eine tolle Posse wie „Der Widerspenstigen Zähmung“ ist durch ausgeführte Charakteristik vertieft und motiviert. Gar die Fülle von originellen Individualbildern in den feinen Komödien erweckt immer aufs neue unsere staunende Bewunderung. Über alle trägt es wohl das Dreikönigsspiel „Was ihr wollt“ davon. Zwischen die derben Genrebilder der beiden Junker Tobias von Rülps und Christoph von Bleichenwang rückt der Dichter das lebenslustige, zu allerhand Schwänken aufgelegte Kammermädchen, den sauertöpfischen, äffisch eitlen und närrisch albernen Haushofmeister, den melancholisch humoristischen Narren, und zwischen all diese kecken Figuren die weichen, zarten Linien der beiden weiblichen Hauptgestalten. Nicht anders hält es „Viel Lärm um nichts“, nicht anders „Der Kaufmann von Venedig“: es sind keine Verkörperungen von Eigenschaften und Leidenschaften, es sind Menschen, volle Menschen.

Es sind Menschen — es sind auch keine bloßen „Helden“. Darin liegt ja das epochemachende Wagnis des Shakespeareschen Heinz, daß der nationale Held, auf dessen Verherrlichung eine ganze Kette ineinandergreifender Dramen abzielt, in seiner bald schlackenhaften, bald liebenswürdigen Menschlichkeit gezeichnet wird. Mehr noch: kleine schlichtmenschliche, unheroische Züge sind in ihm zunächst gehäuft, und dennoch wächst er sich zum strahlenden Helden aus. Und noch weiter greift das Wagnis des Dichters: der soeben den Heldenlorber um seine Stirn geflochten, erwirbt den Preis des Kampfes schließlich in schlichtmenschlicher Liebenswürdigkeit: Heinrichs V. Werbung um Käthchen von Frankreich bildet eine Kette vornehmen Edelsinns und geradezu neckischer Züge dar. — Noch schärfer fällt eine solche Divergenz am Charakter seines Gegners Percy auf: der „Herrliche, dies Wunderwerk von Mann“, deß Ehre „durch ihr Licht bewog alle Ritterschaft von England zu wackern Taten“, der „Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und“ — nach der Phantasie seines Rivalen Prinz Heinz — „zu seiner Frau sagt: ‚Pfui, über dies stille Leben! Ich muß zu tun haben!‘“ — derselbe Percy muß von seinem Käthchen tändelnde Scheltworte hören:

„O du tollköpf'ger Affe!
Ein Wiesel hat so viele Grillen nicht,
Als die dich plagen." —
„Komm, komm, du Papagei!" —
„Geh mir, du wilde Gans."

Und er selbst geht auf diesen neckischen Ton junger Eheleute ein, immer Überlegenheit und Zärtlichkeit vereinend. Von eigenartig herbem Humor duften seine Unterredungen mit Käthchen (Heinrich IV., 1. Abteilung II, 3 und III, 1). Verliert er durch dies tändelnde Abwehren der Tändelei seines Weibes an Heldengröße? Nein, er gewinnt an liebenswürdiger Menschlichkeit: er hört auf, bloße Inkarnation eisenfressenden Heldenmutes zu sein, wird uns zum vollen Menschen; er hört auf, uns furchtbar zu sein, — Furcht und Liebe verschmelzen zu Bewunderung.

Als volle Menschen führt Shakespeare seine Heldengestalten vor, als volle Menschen ergründet er auch die dämonischen Gestalten, die seine Stoffe ihm darbieten. Richard III. hört auf, als Furie zu erscheinen, sobald wir seine Entwickelung vom 3. Teil „Heinrichs VI." an verfolgen.

„Richard verdient den Preis vor meinen Söhnen."

Tapfer, tatkräftig, entschlossen, skrupellos, listig, in einer Welt, der Herrschen Leidenschaft ist, allen andern Freuden abhold —

„Was kann die Welt für Freude sonst verleihn?"

Ringsum die Edlen, die in mörderischer Wildheit sich gegenseitig das Grab graben. Ungeheuerlich erscheinen für den oberflächlichen Philisterblick die Werbungen Richards um Anna und Elisabeth, ungeheuerlicher beidemal sein Erfolg. Treten Anna und später Elisabeths Mutter durch Annahme der Werbung aus den Grenzen des menschlich, speziell weiblich Glaubhaften heraus? Im Gegenteil, Richard weiß das weibliche Herz dämonisch genial zu ergründen und zu lenken. Die Werbung Richards um Anna an der Bahre ihres von Richard selbst ums Leben gebrachten Gatten konzentriert den in poetischer Redeweise nicht unerhörten Gedanken, den Shakespeare z. B. im „Hamlet" ähnlich zugespitzt ausspricht:

„Schwachheit, dein Nam' ist Weib! —
Ein kurzer Mond, bevor die Schuh verbraucht,
Womit sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe, ganz Tränen — sie, ja sie . . .

Bevor das Salz höchst frevelhafter Tränen
Der wunden Augen Röte noch verließ,
War sie vermählt!“

Von dem Weib, das an der Bahre ihres Mannes mit dem nächsten buhlt, künden auch sonst Dichter aller Zeiten und Völker. Man denke namentlich an das vielbehandelte Problem der Matrone von Ephesus — und man wird erkennen, wie Shakespeare aus der tiefsten Dämonologie des Weibes schöpft. — —

Aber Shakespeare begnügt sich nicht einmal, die menschliche Seele bis in ihre Tiefen zu beleuchten: er weiß, daß er auf ihren letzten Grund und Abgrund nur gelangt, wenn er zu der Natur des Menschen herabsteigt, den gesamten menschlichen Organismus heranzieht. So sind seine psychischen Motive von physischen Momenten durchzogen, weil Shakespeare keine abstrakten Geister kennt, es immer mit Vollmenschen zu tun hat. Die Verkennung dieses Grundzuges Shakespearescher Darstellung hat zu mancher Unzulänglichkeit der Shakespeare-Kritik, vor allem zu einer Unterbindung seiner bahnweisenden Wirkung auf die dichterische Produktion der Folgezeit geführt.

Da empfinden es die empfindsamen Seelen als störend, als prosaisch, daß ein York in „Richard II.“ mitten in seiner heroischen Leidenschaft nach seinen Stiefeln schreit — er will ihr eben ohne Verzug die Tat folgen lassen. Selbst einen Friedrich Theodor Vischer mutet das komisch an, noch mehr, wie York, seine Frau und sein Sohn vor Heinrich IV. um die Wette knieen und schreien — der Alte um Strafe, Frau und Sohn um Gnade. Es ist ja wahr: Geister bedürfen keiner Stiefel, keines Knieens, keines Schreiens, um in angstvoller Überhast zu dem Ohr ihres Königs zu dringen . . .

Nicht einmal als bloße Zutaten dürfen wir die „Äußerlichkeiten“ des physischen Menschen in Shakespeares Dichtung ansehen. Selbst die Gestalt dient ihm zur Charakteristik. Neben dem Dickwanst Falstaff prägt uns die lange und hagere Erscheinung seines Prinzen Heinz schon äußerlich die Überzeugung ein, daß Tatkraft in ihm schlummert und früher oder später ihn in Gegensatz zu dem feisten Genußmenschen treiben wird. Nicht minder muß die Stimme herhalten, um Falstaff als Säufer zu charakterisieren: sie wird wohl nicht — wie er dem Oberrichter vorgaukelt — vom lauten Chorsingen verderbt sein! Noch augenfälliger vollendet Percys Sprechweise sein Charakterbild: der Heißsporn spricht überhastet — denn das ist

der Sinn jenes speaking thick, das Schlegel fälschlich als Stottern auffaßte, womit der deutschen Bühne auf Jahrzehnte ein verzerrtes äußeres Bild des Helden geboten war. In anderm Sinne für die Charakteristik bedeutsam werden die physischen Gebrechen Caesars: er erscheint als Mann von schwächlicher Natur, auf einem Ohr taub, ja er hat die fallende Sucht. Aus welchem Motiv hebt der Dichter all diese scheinbaren Äußerlichkeiten hervor? Um wesentlich zur Motivierung der Verschwörung beizutragen: so viel fehlt ihm zur Göttlichkeit, zur Erhabenheit über andre Männer — und wir sollten ihn über uns erheben?!

Bleiben wir einen Augenblick bei Cassius stehen. Gewiß, wir lernen ihn als Gleichheitsschwärmer kennen: ihm ist „so lieb nicht da zu sein, als leben in Furcht vor einem Wesen wie er selbst". Er will lieber tot als Knecht sein. Aber daneben spielt doch auch Mißgunst eine Rolle. Ferner zeigt er sich von jäher Hitze. Zur umfassenden Beurteilung seiner Handlungsweise ist nicht minder zu berücksichtigen, daß er nicht von denen ist, die ins Gesicht hineinschmeicheln, doch hinterrücks lästern. Als Anhänger Epikurs ist er frei von Todesfurcht und so voll Wagemut. Und zu all diesen Charaktereigenschaften, die uns der Dichter ungezwungen an die Hand gibt, kommen eine Fülle von scheinbaren Äußerlichkeiten, die doch zur Motivierung seiner Handlungsweise beitragen, zum Teil direkt Momente des physischen Organismus, die Shakespeare mit Meisterblick für die psychologische Charakteristik zu verwerten weiß. Sollen wir wirklich nur äußerliche Fingerzeige für die Gestalt des Cassius oder selbst Ausgeburten von Caesars Aberglauben in dessen berühmten Seitenbemerkungen zu Antonius sehen?

„Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein,
Mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen.
Der Cassius dort hat einen hohlen Blick;
Er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich."
. . . „Er liest viel;
Er ist ein großer Prüfer und durchschaut
Das Tun der Menschen ganz; er liebt kein Spiel,
Wie du, Antonius, hört nicht die Musik;
Er lächelt selten!" . . .

Wie lebt nun der ganze Cassius vor uns auf: Hager, übernächtig, hohläugig, viel denkend, viel lesend, viel prüfend, der Menschen Tun durchschauend, weder Spiel noch Musik liebend, selten lächelnd — und

so alles in allem gefährlich (während z. B. auch Seume betont: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder!"). Was Shakespeare demnach bietet, ist eine umfassend aufs feinste ausgeführte Charakteristik, eine geschlossene Individualität.

Ebenso verfehlt wäre es, seinen Antonius auf eine Formel, auf eine zentrale Leidenschaft zurückzuführen. Schon im „Julius Caesar" tritt er als volle, farbenreiche Persönlichkeit in Erscheinung: er liebt das Spiel, er ist ein Schwärmer anderer Art — des Nachts bei üppigen Gelagen; wie er dem Leben alle realen Genüsse entschöpft, erweist er sich als geschmeidiger Realpolitiker; selbst genial, glaubt er an das Recht des Genies, — ein blühendes Weltkind von sieghafter Weltklugkeit und rücksichtsloser Kraft. Nun verfolge man gar, in welchem Umfange diese Grundzüge in „Antonius und Kleopatra" weiter ausgestaltet und entwickelt sind. — Oder welche „intimste" Zeichnung der Modernen reicht an die Fülle der Charakteristik heran, die Shakespeare auf die königliche Dirne, die Königin der Dirnen, Kleopatra, wendet? Wie sie alle Reize des Orients, alle buhlerischen Künste des Weibes, alle herrische Größe und weibische Kleinlichkeit der Leidenschaft entfesselt?

Jede Bewegung, jedes Mienenspiel macht Shakespeare der Charakteristik dienstbar. Wie verkörpert sich uns der Charakter eines Coriolan:

„Er habe Wunden, ingeheim zu zeigen,
Sprach er, und so den Hut verächtlich schwenkend:
Ich möchte Konsul sein . . ."

Namentlich zur Charakteristik des Volkes zieht der Dichter sogar die Wirkung auf die Geruchsnerven heran. Im „Julius Caesar", mehr noch im „Coriolan" werden dem Volk sein Schweiß, sein ungewaschener Körper, seine Speisen, sein Atem vorgerückt. Und wie der Dichter immer objektiv seine Gestalten sich selbst entfalten läßt, bedeutet dieses Moment einen Schlager nach zwei Fronten: es ist charakteristisch nicht nur für den Charakterisierten, auch für den Charakterisierenden: indem Coriolan schon durch die äußern Sinne einen Abscheu vor dem Volk gewinnt, kommt seine zugespitzt aristokratische Gesinnung zum Ausdruck, — seine Volksfeindschaft ist nicht nur theoretisch, nicht nur parteipolitisch, ist elementar, organisch!

Shakespeares Auffassung des Menschen als eines organischen Wesens greift weiter. Bisweilen läßt er den Charakter ausdrücklich

durch den physischen Organismus motivieren. Wo diese Art Motivierung bis zu materialistischer Ausschließlichkeit geht, ist sie wiederum nicht sowohl dem Dichter, als der redenden Person zuzuschieben. Genug, daß der Dichter solche Erwägungen mit heranzieht, die Natur seiner Menschen nicht außer Acht läßt. Gewiß bleibt es im besondern für Falstaff charakteristisch, wie er im Hinblick auf den Prinzen Johann seine Psychologie dahin zusammenfaßt: der Mensch ist, was er ißt und namentlich was er trinkt! Aber welcher Dichter hatte mit solcher Kühnheit die Zusammenhänge des Psychischen mit dem Physischen überhaupt in den Bereich der Möglichkeit gezogen? „Meiner Treu, dieser junge Knabe von nüchternem Geblüt liebt mich nicht, auch kann ihn kein Mensch zum Lachen bringen; aber das ist doch kein Wunder: er trinkt keinen Wein. Es wird niemals aus diesen bedächtigen Burschen etwas Rechtes, denn das dünne Getränk und die vielen Fischmahlzeiten kühlen ihr Blut so übermäßig, daß sie in eine Art von männlicher Bleichsucht verfallen.“ Dagegen „ein guter spanischer Sekt hat eine zwiefache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zerteilt da alle die albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, so wird vortrefflicher Witz daraus. Die zweite Eigenschaft unseres vortrefflichen Sekts ist die Erwärmung des Blutes . . . Diese Tapferkeit kommt vom Sekt, so daß Geschick in den Waffen nichts ist ohne Sekt . . . Daher kommt es, daß Prinz Heinrich tapfer ist, denn das kalte Blut, das er natürlicherweise von seinem Vater erben mußte, hat er wie mageres, unfruchtbares und dürres Land gedüngt, gepflügt und beackert mit ungemeiner Bemühung wackeren Trinkens und gutem Vorrat von fruchtbarem Sekt . . .“

Doch geht es oft genug auf des Dichters eigene, ernste und volle Meinung zurück, wenn physische Momente bald als Ursache, bald als Wirkung in den Bezirk der Seele und des Handelns hinübergreifen. Am grandiosesten und eindrucksvollsten im „Macbeth“. Um seine beängstigenden Visionen zu erklären und — zu verscheuchen, hält ihm die Lady mahnend vor:

„Dir fehlt die Würze aller Wesen, Schlaf.“

An ihr selbst andrerseits rächen sich die Untaten durch physische Folgen: sie wird zur Nachtwandlerin, zur Gemütsleidenden. Das weite Gebiet

des Psychiatrischen, auf dem sich seelische und leibliche Einflüsse besonders verhängnisvoll durchschlingen, beherrscht denn auch Shakespeare in einem Maße, daß litterarhistorische Schulmeister das dunkle erste Jahr von Shakespeares Londoner Aufenthalt mit professionsmäßigen Irrenhausstudien glauben ausfüllen zu müssen! Das Zusammenwirken physischer und psychischer Ursachen liegt namentlich für Ophelias Wahnsinn nahe: nach Äußerungsformen desselben hat der Liebesgram sowohl durch die seelische wie die sexuelle Knebelung, die er in sich schließt, die gewaltsame Sprengung der Fesseln als Reaktion bewirkt.

So bietet die dramatische Charakteristik eine geschlossene Kette von natürlichen Ursachen und organischen Wirkungen dar. Die ganze Fülle Shakespearescher Gestalten mahnt uns, ähnlich auch in Hamlets Wesen ein farbenreiches, an Einzelzügen überreiches, doch immer einheitliches Individualbild zu suchen, dem entsprechend seine Handlungen nicht auf die eine oder andere, ihn ausfüllende Eigenschaft zurückzuführen, vielmehr aus seinem gesamten physischen und psychischen Organismus, seiner vollen, geschlossenen Persönlichkeit zu erklären.

Beobachten wir schon die Szenerie, wir dürfen angesichts einer Shakespeareschen Gestalt sogar ausdrücklich sagen: die Landschaft, aus der Hamlet herauswächst. Der seine zahlreichen italienischen Gestalten in südlicher Sonnenglut als temperamentvolle Sinnenmenschen mit naiver Genußfreude und heißer, jäher Leidenschaft vorführt, der hat auch seiner nordischen Menschen Daseinsbedingungen treffsicher erschlossen. Oder sollte es ein Zufall sein, daß die Gestalt seines „Macbeth" — nicht nur die der Hexen in der „Macbeth"-Tragödie, auch die des Helden selbst — düster aus der gespenstischen schottischen Haide herauswächst? nächtig und nächtigem Werke hingegeben, ein Grübler mit „schwarzen, tiefen Wünschen", ein Träumer mit großartigen, furchtbaren Phantasien? Und wer wollte nun, bei allen individuellen Gegensätzen, verwandte Grundzüge im „Hamlet" verkennen? nordische Landschaft, nächtiges Düster, schwerschreitende Gestalten, nach innen gekehrten Blick? Um Mitternacht auf der Terrasse am Meere — „Die Luft geht scharf, es ist entsetzlich kalt", und die Geister tummeln sich, bis sie „Morgenluft wittern". So spielen auch weiterhin die entscheidenden Szenen zur wahren „Spükezeit der Nacht".

In der nordischen Landschaft als nordischer Mensch tritt Hamlet auf. Erscheint er leichtfüßig, schlank und gewandt, von

massiver Kraft, von herrischem Blick? Vielmehr: „er ist fett und kurz von Atem"; bei körperlicher Anstrengung tut ihm ein Tuch not, sich die Stirn zu reiben. Er wünscht: „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch!" Den Satyr Claudius nennt Hamlet ironisch seinem ermordeten apollinischen Vater so ähnlich, wie sich selbst dem Herkules. Das alles läßt nicht gerade „eminente Tatkraft" vermuten: im Gegenteil deutet schon seine physische Konstitution darauf hin, daß er die Dinge an sich herankommen läßt.

Wie steht es um sein Temperament? Die Übertreibung der Selbstanklage haben wir wohl in der direkten monologischen Charakteristik zu berücksichtigen:

„Ich hege Taubenmut, mir fehlt's an Galle."

Zuverlässiger klingt die Warnung, die er Laertes in der Kirchhofszene zukommen läßt:

„Ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Das ich zu scheu'n dir rate."

Sicherlich erweist sich Hamlet auch nie im aggressiven Sinne jäh und heftig; nur wenn er aufs äußerste gereizt,

„So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh die Flügel."

Herrisches Wesen, sieghaft imponierendes Auftreten liegt ihm völlig fern. Von schlichter Güte zeigt er sich gegen die Freunde; überhaupt ist er empfänglich für Freundschaft und treu. Den Namen „armer Diener" soll Horatio in „guter Freund" vertauschen. Sich selbst jedoch fühlt er als „armen Mann".

Wie die Freundschaft sucht er die Liebe unter seinem Stande — nicht bloße Tändelei oder gar wilde Lust, wie die nüchterne Weltklugheit der Welt- und Hofmänner Laertes und Polonius argwöhnt, sondern wirkliche, tiefe Liebe. Wir dürfen seinem öffentlichen Geständnis glauben:

„Ich liebt Ophelien; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht."

Er gesteht der Ophelia seine Liebe „in aller Ehr' und Sitte" beglaubigt sein Wort „beinah durch jeden heil'gen Schwur des Himmels". Auch seine Mutter weiß um diese Liebe und hoffte, Ophelia „sollte ihres Hamlets Gattin sein".

Mitten im Abscheu vor der Welt und vor sich selbst als Glied der Welt bekennt er sich doch „leidlich tugendhaft". Ophelia muß ihn in guten Tagen nie anders kennen gelernt haben; ja sie nennt ihn geradezu „der Sitte Spiegel". Welch ein „edler Geist" ihm innewohnt, bezeugt indes nicht nur die liebende Geliebte; selbst der Satyr Claudius muß anerkennen, daß Hamlet „achtlos, edel, frei von allem Arg", ja der meuchelmörderische Schurke baut gerade auf diese Harmlosigkeit des Prinzen seinen Vernichtungsplan. Solch achtloses Vertrauen pflegt übrigens auch nicht eben tatkräftigen Realisten eigen zu sein. Dazu kommt, daß Hamlet peinlich gerecht und gewissenhaft ist. Sein Ekel, seine Ahnungen, die Stimme des Geistes — noch alles genügt ihm nicht: noch immer will er „Grund, der sichrer ist".

Machen schon diese sämtlichen Eigenschaften den Prinzen nicht gerade zum Vollstrecker einer Rachetat besonders geeignet, so klagt er selbst vor allem seine Neigung zur Reflexion, zum Denken und Zweifeln als Hemmnisse an. Das mag einseitig sein, ist aber für jeden unbefangenen Blick tatsächlich eine wichtige Seite in der Motivierung seines Verhaltens.

„Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln."

So tröstet er sich selbst, um sogleich die Gründe seines Zauderns abzuwägen:

„Sei's viehisches Vergessen, oder sei's
Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang —"

Und unwillkürlich läßt er sich an dieser Stelle der Reflexion zu einer Seitenreflexion verlocken:

„ein Gedanke, der,
Zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat —"

Man sieht, Hamlet könnte nicht Goethes Wahlspruch auf sich anwenden:

„Mein Kind, ich hab' es klug gemacht,
Ich habe nie über das Denken gedacht!"

Der ganze Monolog klingt in Worte aus, die ausdrücklich belegen, wie bei ihm alles durch das Medium der Gedanken zu gehen pflegt:

„O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Auch gegenüber der leichtbetörten Mutter will er „nur reden Dolche, keine brauchen". Schon vor der Probe durch das Schauspiel bewegt sich seine Selbstverhöhnung in gleicher Richtung: daß er „mit Worten nur" sein Herz entlade. Und sogleich wieder die charakteristische Wendung der Selbstanfeuerung: „Frisch ans Werk, mein — — Kopf!"

Klärlich steht Reflexion im Vordergrunde unter den Motiven des Zauderns angesichts des betenden Königs: „Jetzt könnt' ich's tun" — doch „so geht er gen Himmel . . . Ei, das wär' Sold und Löhnung, Rache nicht." — Was ist zu alledem sein Monolog über den Selbstmord andres als eine tiefer, bittrer Weisheit volle Reflexion? Wird denn Hamlet nicht in erster Linie durch sein eigenes Verhalten zu der unzweideutigen Erkenntnis geführt:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt."

Nur wem das Neue und Originelle über der schlichten Feststellung offenkundiger Tatsachen steht, kann verkennen, daß Shakespeare an Hamlet die Reflexion stark in den Vordergrund rückt, ihn als echt nordischen Grübler auffaßt.

Doch Hamlet klagt nicht nur „des Gedankens Blässe" an, er schilt sich auch „Hans den Träumer". Seine Phantasie ist kaum minder rege als seine Reflexion. Sein Interesse und Verständnis für die Kunst tritt aufs glänzendste in seiner Unterredung mit den Schauspielern hervor. Aber mehr: um unauffällig über dem Racheplan brüten zu können, spielt er selbst eine Rolle, legt ein „wunderliches Wesen" an. Als Phantasiemenschen erweisen ihn vor allem die Geistervisionen. Zwar wäre es schief, eine rein rationalistische

Erklärung der Shakespeareschen Geister zu erzwingen: Shakespeares Zeit und Publikum glaubte an Gespenster, und der Dichter selbst leugnete sie zum mindesten nicht. Aber auch hier erweist er sich als unbeirrter Realist, der den menschlichen Organismus durch und durch geschaut: die Geisterwelt wie die Kunstwelt verschließt sich dem Phantasielosen — im „Sommernachtstraum" hat er diese Wahrheit direkt dramatisch gestaltet; wie er andrerseits in „Richard III.", in „Julius Caesar", in „Macbeth" und besonders in „Hamlet" die Geister als Ausgeburten der Träume, teils eigentlicher, teils wacher, als Herausstellung des regen oder rege gewordenen Innenlebens erscheinen läßt. Dem Phantasielosen ruft auch Shakespeare zu:

„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot."

Dagegen hören wir Hamlet. „O mein prophetisches Gemüt!" ist sein erstes Wort, sobald der Geist den Mörder bezeichnet hat. Als er die Bestätigung durch das Schauspiel inszeniert, begründet er seinen fortdauernden Zweifel mit höchst bezeichnenden Wendungen: es könne ein Truggeist ihm erschienen sein;

„ja, und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern),
Täuscht er mich zum Verderben".

Vielleicht seien nur seine „Einbildungen" so schwarz. Entscheidend ist, daß der Geist nur dem Prinzen und seinen Freunden sichtbar wird. Die Königin glaubt bei der Geistererscheinung in ihrem Zimmer, daß Hamlet „die Augen hefte auf das Leere und rede mit der körperlosen Luft". Vom Geiste sieht sie nichts, doch sieht sie „alles was dort ist". „Dies ist bloß eures Hirnes Ausgeburt."

Hamlet neigt indes nicht nur zum Grübeln und Träumen: er ist in jedem Sinne Geistesmensch. Ophelia rühmt an ihm „des Gelehrten Zunge", „die edle, hochgebietende Vernunft". Wir erfahren von seinen ernsten Studien an der Universität Wittenberg. Schwerer noch als diese Zeugnisse wiegt unsere eigene fortgesetzte Wahrnehmung. Hamlet streut das ganze Stück hindurch die geistvollsten Aperçus aus, und mehr: er rührt an die tiefsten Fragen der Menschheit und findet Antworten, die von tiefster philosophischer Durchdringung des Lebens

Zeugnis ablegen. Es sind nicht allein seine Monologe und die Unterredungen mit Horatio, die nach dieser Richtung in Frage kommen; fast beweiskräftiger als solche Betrachtungen, die er frei und bewußt anstellt, dürften die bitteren Wahrheiten sein, die ihm unwillkürlich entströmen, wo er vor der Welt ein „wunderliches Wesen" anlegt: die närrische Form wird von der verborgenen Lebensweisheit dermaßen gesprengt, daß der argwöhnische und gewitzigte König die Maske wittert. Hamlet ist — halb wider Wissen und Willen — Philosoph.

Und welcher Philosophie huldigt er? Über die allgemeine Richtung seines Geistes in währender Handlung kann kein Zweifel aufkommen; spezieller aber Systeme und Schulweisheit in einer Shakespeareschen Dichtung aufspüren zu wollen, hieße sich vom Dichter mehr entfernen als sich ihm annähern. Gleichviel zunächst, welches die Weltanschauung des Prinzen einst gewesen: vom Anbeginn der Tragödie zeigt er sich durchweg von Weltekel erfüllt.

„Wie ekel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!"

So empfindet er schon vor der Offenbarung des Geistes, allerdings sogleich mit dem begründenden Zusatz:

„Dazu mußt' es kommen?
Zwei Mond' erst tot . . ."

Den entscheidenden Anstoß zu solcher leidenschaftlichen Empörung über das Treiben der Welt haben also die Ereignisse gegeben, die mit dem Tode seines Vaters zusammenhängen. Ob nicht die leidenschaftlich betriebenen Studien ihm schon vordem, trotz der Fülle seines Glückes, Blicke in des Lebens Tiefen gewährt, bleibe dahingestellt. Jedenfalls trägt seine Weltverachtung fortgesetzt den Stempel des enttäuschten Idealismus; ja, er war nicht nur, er ist nach wie vor ein ideal angelegter Geist. So müssen jedenfalls die Enthüllungen ungeheuerster Frevel die Welt seiner Illusionen mit grausamer Wucht zertrümmern. Steigt ihm schon anfangs die bittere Erkenntnis auf: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!" so gewinnt seine Weltverachtung bald in noch höherem Maße den ausgeprägten Beigeschmack der Weiberverachtung. Nicht nur erhält sein Glaube an die Mutter durch die Enthüllungen des Geistes und ihre damit offenbarte indirekte Mitschuld an der Ermordung seines Vaters den letzten Stoß; auch

sein Glaube an die Geliebte wird enttäuscht, seit Ophelia, den Einflüsterungen der weltklugen Verwandten gehorchend, an der Reinheit seiner Liebe zweifelt und deshalb mit ihm bricht. Damit gewinnt seine Weltanschauung allerdings eine Form, die sich mit dem modernen Pessimismus eng berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Hamlets Verachtung für das Weib und speziell seine Ernüchterung an Ophelia macht sich denn auch in den Cynismen Luft, die in der Schauspielszene unangenehm auffallen.

Daß die Welt seiner Ideale vernichtet ist, spricht aus dem Gelöbnis, an den Geist und an dessen Mahnung zur Rache zu denken, „so lang Gedächtnis haust in dem zerstörten Ball hier". Ausdrücklich gelangt er aber auch vom Weltekel zum Weltüberdruß. Selbstmordgedanken entspringen ihm aus dem bloßen Anblick des neuen Königspaares, noch vor der Unterredung mit dem Geist:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst in einen Tau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord."

„Sein oder Nichtsein" — die Frage beschäftigt ihn nach erlangter Kunde von dem ganzen Verbrechen aufs ernsteste und tiefste. Und die Antwort, die er findet,

„Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehen",

zeugt erst recht von einer pessimistischen Weltanschauung. So mündet Hamlets Gesinnung in Gleichgültigkeit gegen das Leben, in fatalistische Resignation, zu deutsch: Ergebung in das Schicksal. Es scheint uns dies eine eigene psychologische Feinheit des letzten Aktes der Tragödie. Wie drängen sich gegen Schluß die Äußerungen dieser Stimmung: „Ein Menschenleben ist, als zählt man eins." „Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings . . . In Bereitschaft sein ist alles." — „Der Rest ist Schweigen."

Hat sich einmal der eigene Schmerz zum Weltschmerz erweitert, so verliert jener seinen außergewöhnlichen, unerhörten Charakter. Wer in einer guten und gerechten Welt von einer Freveltat betroffen wird, fühlt sich leidenschaftlich herausgefordert, sie zu rächen,

die gestörte Harmonie der grundgütigen Welt wiederherzustellen; — wer dazu gelangt ist, die Welt erfüllt vom Bösen, als einen „faulen, verpesteten Haufen von Dünsten", den Menschen als „verworfenes Unkraut", als „Quintessenz von Staub" zu betrachten, der muß sich im Grunde durch das einzelne Übel nicht mehr dermaßen herausgefordert fühlen, daß er es abstelle, kann die Rache für eine Freveltat nicht mehr als dringendsten Beruf empfinden. Wäre es nicht auch zwecklos? Wenn er die Blutrache an dem König vollzöge, was wäre das Ergebnis? „Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben". So gesellt sich zu der Gleichgültigkeit gegen das Leben die Gleichgültigkeit gegen Leiden und Handeln, die Apathie. Um so unaufhaltsamer kommt diese Stimmung in einem wissenschaftlichen Geist, einem philosophischen Kopf zum Durchbruch. Überwindet dieser doch die rein subjektiven persönlichen Antriebe zur Tat, um nach objektiven, allgemeinen Normen zu urteilen und zu handeln. Beide Prozesse, die Objektivierung und Apathie, sind in Hamlet nicht bis zum Endziel: bewußten Verzicht auf jede Betätigung, gediehen; er ist weder entschlossen zu handeln, noch entschlossen nicht zu handeln: er zaudert.

Fragen wir nach dem Moment, das jenen organischen Zersetzungsprozeß seiner Tatkraft hemmt, so ergibt sich, daß Hamlet zwar in zunehmendem Maße Geistesmensch, des näheren Philosoph, Pessimist geworden, aber doch nicht nur und nicht ursprünglich Geistesmensch ist. Ophelia rühmt an ihm unter anderm auch „des Hofmanns Auge" und „des Kriegers Arm". Er ist in Fechtübungen erfahren. Im Kampf mit den Seeräubern entwickelt er eine — zwar „notgedrungene" — Tapferkeit, deren Form denn doch charakteristisch ist: während des Handgemenges entert er; in dem Augenblick machen sich die Seeräuber von seinem Schiffe los, und so wird er allein ihr Gefangener. „Notgedrungen" entfaltet er also eine wilde, aber blinde Tapferkeit. — Steht es im Prinzip anders schon um die Ermordung des Polonius? Der so lange über der Rachetat an dem König gebrütet hat, ohne sich bewußt zu ihr entschließen zu können, stößt in wildem, blindem Instinkt einen Unerkannten nieder, den er für den König hält. „Was tatest Du?" — „Fürwahr, ich weiß es nicht." — So zeigt sich Hamlet wiederholt der reflexionslosen, unbedachten Tat durchaus fähig: wozu er nicht die Kraft findet, ist die bedachte, bewußte Tat. Sobald sein Bewußtsein herausgefordert

wird, kommt er auf Grund seines gesamten Organimus nicht zur Tat.

Um diesen Zug stark hervorzuheben, hat der Dichter seinen Helden ringsum zu Männern zielbewußten Handelns in Kontrast gesetzt. Ganz von dem König zu geschweigen, der, um Weib und Krone zu erlangen, vor der äußersten Freveltat nicht zurückschreckt: da ist Fortinbras, dessen „Mut, von hoher Ehrbegier geschwellt", sich „dem Glück, dem Tode, den Gefahren für eine Nußschal'" preisgibt. Da ist vor allem Laertes; wenn Hamlet gesteht: „in dem Bilde seiner Sache seh' ich der meinen Gegenstück", so gilt das noch in anderem Sinne als der Prinz meint. Seine Rache für den ermordeten Vater kennt, wie der König betont, „keine Grenzen". Um sich „zu zeigen seines Vaters Sohn in Taten mehr als Worten", ist Laertes bereit, Hamlet selbst „in der Kirche zu erwürgen", und er schrickt denn auch vor dem Kampf mit vergifteten Waffen nicht zurück, um zu seiner Blutrache zu gelangen. Ja, selbst in den Schauspielern ist, wie Hamlet erkennen muß, die Betätigung leidenschaftlicher Erregung über die Vernichtung völlig Fremder viel intensiver als in ihm über die Vernichtung seines Nächsten: gegenüber solcher Kraft des Gemüts erscheint der Prinz sich selber „schwachgemut". Daß er weiß, woran es ihm gebricht, bekundet er noch im Tode, indem er für Fortinbras, den Mann der zielbewußten, reinen Tatkraft, seine Stimme als Erben des Reiches abgibt.

Und so behielte am Ende Goethe Recht, wenn er den Hamlet-Charakter dahin erläutert: „Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist."

Was ihm unmöglich ist, erschließt uns aber nur Hamlets gesamter Organismus. Suchen wir aus den beobachteten Einzelzügen ein einheitliches Bild desselben zu gewinnen, so erkennen wir, daß alles: seine Mängel wie seine Vorzüge, ihn von Tatkraft, jedenfalls von einer Rachetat, fernhalten. Aus der nordischen Landschaft tritt er als sinnender nordischer Mensch hervor. Fett und kurz von Atem, alles eher als ein Herkules, ist er schon von Natur nicht zu ausgreifender Tat organisiert. So ist er auch von Temperament nicht jäh und heftig, wennschon er, herausgefordert, momentan aufbraust. Repräsentative Würde und Fürstenstolz sind ihm fremd. Er ist echter Freundschaft und echter Liebe zugänglich und sucht sie beide unter seinem Stande, weil nur die innere Würde für ihn Wert hat.

Tugend, Güte und Edelsinn machen ihn einer Gewalttat wenig geneigt; peinliche Gewissenhaftigkeit hält ihn um so mehr von übereilter Rache fern. Im Gegenteil läßt sein argloses, vornehmes Gemüt fürchten, daß er selbst eher in die Schlingen der Hinterlist fällt, als er dazu gelangt, sie offen aus dem Wege zu räumen. Doch überhaupt neigt er mehr zum Denken als zum Handeln, mehr zur Versenkung in die innere Welt als zur Betätigung in der äußeren Welt. Er hat Phantasie und Philosophie. Und nun wird sein jugendlicher Idealismus und Optimismus durch furchtbare Freveltaten im Kreise seiner Nächsten grausam zertrümmert: als ekel, schal und flach erkennt er das ganze Treiben dieser Welt; er hat „keine Lust mehr am Manne — und am Weibe auch nicht". So gelangt er zur Gleichgültigkeit gegen das Leben. Aber in seinem Weltschmerz droht auch sein persönlicher Schmerz zu versinken, zumal er als wissenschaftlicher Geist, als philosophischer Kopf nicht auf die Dauer subjektiven Antrieben unterworfen bleibt. Derart wirken Natur, Temperament und Charakter mit Hamlets geistiger Verfassung und Weltanschauung zusammen, um die Antriebe zum Handeln immer wieder lahm zu legen, um seinen angeborenen und wohlausgebildeten physischen Mut von einer bewußten Rachetat immer wieder zurückzuhalten, um seine Tatkraft immer wieder durch Zaudern zu hemmen.

Ein solches Wesen, so edel es ist, ja zum Teil weil es so edel ist, erscheint in dieser Welt zum Untergang prädestiniert. So schlagen alle Handlungen seiner „notgedrungenen Tapferkeit" tragisch aus: im Kampf gegen die Seeräuber wird er, der sich am meisten hervortut, allein gefangen. Wo er in jäher Aufwallung den meuchelmörderischen König zu treffen vermeint, tötet er einen harmlosen Narren, den Vater der einstigen Geliebten seines Herzens. Wo er gegen diese den Närrischen spielt, weil er vermeint, daß sie mit ihm spielte, ihn narrte, bricht er ihr das Herz, zerstört er ihren Geist. Und als er endlich entschlossen ist, die Viper zu zertreten, die seinen Lebenskreis vergiftet hat, vollbringt er die befreiende Tat nicht früher als auch er selbst von jener gestochen ist. Doch das Leben hat aufgehört für ihn ein Gut zu sein, er stirbt in das Geschick ergeben.

Hier sehen wir überall keine Rätsel (deren Voraussetzung auch ein bedenkliches Kompliment für den Dichter wäre): wir sehen die folgerechte Entfaltung eines geschlossenen Charakters, das organische Ausleben einer individuellen Persönlichkeit. Mag man

denn suchen, den Gehalt dieser Persönlichkeit immer tiefer auszuschöpfen: man lasse endlich von den temperamentvollen Entdeckungsreisen nach dem „wahren“ Hamlet, der gewöhnlich ein einseitiger ist! Begrüßen wir gewiß gern jede Bereicherung unserer Erkenntnis durch Herausheben neuer Züge aus dem — in seinen Grundlinien freilich feststehenden — Hamlet-Bild: um so entschiedener lehnen wir angebliche Eroberungen ab, die durch ihre Einseitigkeit unsere Erkenntnis in Wahrheit schmälern. Hinter dem Hamlet steckt kein Rätsel: in dem Hamlet steckt ein ganzer Mensch.

Drittes Kapitel.

Shakespeare an der Arbeit.

Zwei Hauptmängel erben sich in der Shakespeare-Forschung wie eine ewige Krankheit fort: Man geht zunächst fast allgemein von einer bestimmten Idee oder doch Auffassung aus, schiebt sie dem Dichter unter und sucht aus ihr Aufschluß über alle Phasen der Handlung und Charakteristik. Dabei setzt man nur zu unbedingt die absolute Vollkommenheit des Dichters, die vollendet künstlerische Absicht jedes Zuges seiner Schöpfungen voraus. Beides ist falsch — zunächst schon weil es unhistorisch ist. Jede wissenschaftlich zulängliche Würdigung Shakespeares muß von seinen Quellen ausgehen: schon dann wird sich zeigen, wie viel von dem, was ihm Laienurteil als feinste Künstlerschaft zurechnet, er einfach aus seiner Grundlage übernahm; und nur aus seiner Abweichung, namentlich aber seiner Ausgestaltung des Originals, Vorbildes, Stoffes oder was immer ihm vorgelegen haben mag, läßt sich seine wahre Größe, seine eigentliche Künstlertat ermessen. Soll indes eine derartige Herleitung aus den Quellen objektiv geschehen, müßten wir das Vorurteil beiseite lassen, als sei jeder selbstständige Schritt eines so gewaltigen Dramatikers notgedrungen ein Geniestück, so daß uns nur der Versuch erübrige, durch immer neue Ansätze in den dichterischen Plan einzudringen. Wie viele Ästhetiker und Psychologen, die sich zu neuen Hamlet-Erklärungen gedrungen fühlten, würden ihre Entdeckungen als Luftschlösser erkennen, sobald sie sich von ihren souveränen Deduktionen zur Kenntnisnahme der Quellen herabließen! In der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus und den Novellen des Belleforest fand Shakespeare bereits die Hauptmomente der Handlung zum guten Teil vor: Fengo hat seinen Bruder Horvendil, den tapferen, sieggekrönten Jütenkönig, offen

erschlagen, in Wirklichkeit aus Neid, angeblich aber um die Königin vor den Mißhandlungen ihres Mannes zu schützen. Fengo heiratet die Witwe. Amleth, des Vaters und der Geburtsrechte beraubt, wächst unter Racheburst auf, den er durch Schwachsinn und Narrheit verschleiert. Man umgibt ihn mit Aushorchern; unter ihnen aber ist ein Mädchen, das ihn liebt, und sein ihm treu ergebener Milchbruder. Ein Vertrauensmann Fengos will Amleths Zwiegespräch mit seiner Mutter belauschen, um seinen Wahnsinn auf die Probe zu stellen, — Amleth tötet ihn und redet der Königin mit leidenschaftlicher Schärfe ins Gewissen. Nun sucht sich der König Amleths zu entledigen und schickt ihn mit einem Uriasbrief nach England. Der Prinz tauscht den Brief gegen einen andern ein und kehrt unversehrt heim. Notgedrungen muß dies glückliche Ereignis durch ein Fest gefeiert werden; als die Hofgesellschaft trunken, läßt Amleth über sie ein von seiner Mutter gewebtes Netz fallen und verbrennt die darin Verfangenen. Nur den König tötet er in dessen Gemach. Amleth besteigt den Thron von Jütland. Doch der König von Dänemark will einen so unabhängigen Vasallen nicht dulden, — er bekriegt und tötet Amleth in der Schlacht. — Schon dieses Material rückt das Hamlet-Problem auf eine ganz andre, solidere Grundlage als die abstrakte Hamlet-Spekulation sich träumen läßt. Außerdem ward eine dramatische Behandlung des Stoffes bereits dreizehn Jahre vor Shakespeares Werk in London aufgeführt: auch sie kannte und benutzte unser Dichter sicherlich. So kommen hypothetische Momente hinzu und nötigen uns in manchen Punkten eine gewisse Zurückhaltung auf, warnen jedenfalls doppelt vor einem Verfahren, das von dem *πρῶτον ψεῦδος* ausgeht, als habe Shakespeare die Handlung voraussetzungslos nach den Erfordernissen prinzipieller Ideendurchführung oder auch nur denen prinzipieller Charakterdurchführung erdichtet.

Gleicherweise fragen wir: Wieviel Papier wäre unbedruckt geblieben, wenn die zahllosen unberufenen Shylock-Forscher geruht hätten davon Kenntnis zu nehmen, daß schon die Quelle unserm Dichter von einem jüdischen Wucherer erzählte, der sich von einem christlichen Schuldner ein Pfund Fleisch als Buße für Zahlungsunfähigkeit ausbedang, aber durch den Scharfsinn der verkleideten „Dame von Belmont" geprellt wird, die schon hier mit der Gattin eines Freundes des Schuldners identisch ist.

Weit entfernt, daß Shakespeare durch eine solche Rücksicht auf seine Quellen verliert, tritt seine eigentliche Bedeutung dadurch erst ins Licht. Überreichlich hat man im „Othello" am Jago herumgenörgelt. Selbst ein verständnisvoller Ästhetiker wie Bulthaupt findet: „Nicht nur die Motive mangeln ihm — der ganze Mensch ist eine einzige Ungeheuerlichkeit". Aber man rücke diesen Jago nur neben seine Vorlage: die zeichnet ihn nach der Schablone des italienischen Verbrechers, während Shakespeare eine stattliche Reihe individueller Züge einführt, die seine Handlungsweise motivieren. Zum Grundzug seines Wesens wird eine mit Verstand gepaarte Gemeinheit. Nun fühlt er sich von Othello zurückgesetzt, seine eigene Eifersucht tritt hinzu, und last not least will er sich an Othellos Nebenbuhler Rodrigo bereichern. Gibt es nicht Menschen nur zu viel von diesem Schlage, mit fanatischer Lust an der Zerstörung des Lebensglückes ihres Nächsten? „Ich bin nichts, wenn ich nicht lästern darf." Weltklug und materialistisch, rechnet er immer mit der menschlichen Natur, deren Schwäche und Niedrigkeit.

Ähnlich heißt es wie der Blinde von der Farbe reden, wollte man über „Romeo und Julia" ohne Hinblick auf die Quellen wissenschaftlich urteilen. Arbeitet doch Shakespeare vielleicht nirgends so treu nach ihnen wie hier — versteht sich nur im Gang der Handlung: Dialog und Charakterzeichnung mit aller Farbenpracht, aller Glut und allem Duft des Südens entsprießen wieder dem Genius des Dichterkönigs. Doch auch die Handlung bietet einige bedeutsame Abweichungen. So fand Shakespeare eine Familienfehde zwar erwähnt, ohne daß aber irgend entscheidendes Gewicht auf sie gelegt war. Shakespeare erst macht sie zum Ausgangspunkt der Verwickelung wie der Katastrophe, erhöht durch solche organische Verbindung der Liebe mit den Staatsereignissen zugleich die Bedeutung des Stoffes aufs wesentlichste.

„Seht, welch' ein Fluch auf eurem Hasse ruht!
Durch Liebe nahm der Himmel seinen Weg."

Mit dieser Vorhaltung, die den Alten vom Prinzen zuteil wird, kommt der Zusammenhang beider Hauptmotive zu klarem Ausdruck. Ferner fand Shakespeare in seiner wichtigsten Vorlage, das junge Paar genieße drei Monate ein heimliches Eheglück. Wieviel jäher wird die Tragik durch die Unmittelbarkeit der Trennung! Ja, tragische

Stimmung wird über den Liebesgenuß überhaupt erst dadurch ausgegossen, daß das Verhängnis vor der Tür steht und den Liebenden bewußt ist.

Gerade Shakespeares Dichtungsweise läßt sich eben nicht ergründen, ohne sie auf ihre Voraussetzungen zurückzuführen.

Es ist Zeit, daß wir aus dem Stadium der Shakespeare-Bewunderung energisch in das der pietätvollen, aber ernsten Shakespeare-Kritik eintreten. Wer den großen Britten von diesem Gesichtspunkt betrachtet, gewinnt erst einen scharf umgrenzten Inhalt für Shakespeares wahrhaft dramatisches Genie, der freilich nicht so weit, aber auch nicht so vag ist wie die Voraussetzung kritikloser Enthusiasten. Die erste und fast durchgehende Wahrnehmung, die sich da aufdrängt, ist die vorherrschend epische Anlage seiner Stoffe und Quellen. Daß ihm zumeist Novellen und Geschichtsbücher vorlagen, ist bekannt; auch wo er bereits dramatische Bearbeitungen seiner Stoffe kennt, haben sie die epische Anlage kaum überwunden. Aber man sollte vor dem Geständnis nicht zurückschrecken, daß Shakespeare selbst, soviel er stets für die dramatische Ausgestaltung durch intuitives Herausarbeiten von Charakteren tut, den epischen Grundzug seiner Stoffe nicht völlig auszumerzen vermocht hat. Gar vieles, was die Ästhetiker mit Spürsinn aus den Charakteren als Notwendigkeit herleiten möchten, war für den Dichter als episches Ereignis gegeben und ist es geblieben. Shakespeares Großtat ist die unerreichte individuelle Charakteristik: doch bedeutet es für seine meisten Dramen eine Umkehrung des Sachverhaltes, zu behaupten, die Handlung *folge* aus den Charakteren; vielmehr sucht die Charakterzeichnung bestenfalls die meist überkommenen und festgehaltenen äußeren Ereignisse innerlich *verständlich* oder doch *möglich* erscheinen zu lassen, und solche Versuche sind, wie jedes Menschenwerk, natürlich bald mehr, bald minder gelungen. Diese *realen Voraussetzungen* des Shakespeareschen Werkes festzustellen und dieses Mehr oder Minder abzuwägen, scheinen uns die Bedingungen einer im eigentlichen und vollen Sinne objektiven Shakespeare-Betrachtung. Wer auf jeden Fall unbedingt ein künstlerisch geschlossenes Charakterbild sucht, mag alles mögliche finden, nur nicht gerade immer ein objektives Bild der Shakespeareschen Gestalten.

Mangel an dramatischer Komposition wird vor allem an den Dramen aus der englischen Geschichte offenbar, die daher ja ihren Stempel „*Historien*" empfingen. Die epischen Grundlinien blieben

erhalten, in diesen Kanevas sind stellenweise nur eine Fülle von charakteristischen Einzelzügen eingewoben. Ganz von den drei Abteilungen „Heinrichs VI.“ zu geschweigen, läßt sich selbst im „König Johann“ die breite epische Pinselführung verkennen? Die Hauptcharaktere: der König, der Bastard, Konstanze, sowie die Arthur-Szenen sind Schöpfungen der genialen Meisterhand und nähern das Werk dem Stil der Charaktertragödie. Aber im einzelnen läßt sich dem Auf- und Abfluten der Kämpfe, dem Wechsel des Schlachtenglückes keine innere Notwendigkeit abgewinnen. Und nun gedenke man der Tetralogie: „Richard II.“, „Heinrich IV.“ in seinen beiden Teilen nebst „Heinrich V.“. Was lockte einen Shakespeare zu diesem Stoff? Ein volkstümliches Stück nationaler Geschichte auf der Bühne zu veranschaulichen, hinter den in der Hauptsache geschichtlich gegebenen Tatsachen die Menschen zu suchen, hinter den in den Grundzügen übernommenen Handlungen die für sie vorauszusetzenden Charaktere zu zeichnen. Manche Momente, welche die Phantasie Shakespeares nicht herausforderten, sind äußerlich übernommen; anderes, das ihm besonders lag, gelangt zu glänzender und behäbiger Ausmalung. Da werden Szenen von großer heroischer Aktion mit köstlichen Genrebildern durchschlungen; da spielen erhabene Größe und die Kleinkunst des Genres, sittlicher Ernst und übermütiger Humor ineinander. Immer wieder Prachtstücke spezifisch germanischer Kunst — aber wie sich das Gesamtwerk aus zahlreichen epischen Abschnitten mosaikartig zusammensetzt, gipfelt die Tetralogie im Prinzen Heinz von „Heinrich IV.“, dem Titelhelden von „Heinrich V.“, durchaus episch: ein farbenreiches Heldengedicht mit zahllosen köstlichen Episoden und dramatisch lebendiger Charakterzeichnung in dramatischem Dialog. Am auffälligsten begnügt sich der Dichter in „Heinrich V.“, die historische Überlieferung einerseits durch anschauliche Episoden, andrerseits durch fortgesetzte Vorstöße der Charakteristik zu beleben. Bei einem solchen Verfahren bleiben denn leicht vereinzelt Züge stehen, deren Motivierung unterlassen ist. Als bedenklich ist oft Heinrichs Befehl, die Kriegsgefangenen zu töten, gerügt worden. Solche Barbarei fällt ganz aus dem Charakter des ritterlichen, liebenswürdigen Königs heraus — zumal wie ihn Shakespeare stark prononziert. Hätten wir in dem Zug ein freies Walten der dichterischen Schöpferkraft zu sehen, — ein unbegreiflicher Mißgriff läge vor. Aber der Zug ist übernommen, und der Mangel beschränkt sich auf die Motivierung, sei es durch einen

besondern Umstand, der außergewöhnliche Maßregeln rechtfertigte, oder aber durch die Exposition eines furor, der herausgefordert vor dem äußersten nicht zurückschreckt.

Zu berücksichtigen bleibt ferner, daß Shakespeare hier wie oft neben den epischen Quellen ältere dramatische Bearbeitungen ohne Scheu benutzt. Sind diese auch meist verschollen, so wissen wir genug davon, um Shakespeares Verfahren ihnen gegenüber prinzipiell zu erschließen. Noch unmittelbarer als aus den historischen und novellistischen Quellen kann er von diesen Vorlagen übernehmen, was ihm annehmbar erscheint — nein, mehr: er kann sie geradezu als Grundlage beibehalten, als Material, das seinerzeit für Gemeingut gilt, — um freilich wie mit bloßem Material damit zu schalten: d. h. manches nur leicht zu polieren, anderes als Schlacken ganz zu verwerfen, vieles umzurenken, alles ineinander zu arbeiten, zu verbinden und zu vertiefen, vieles anschaulich auszubreiten und auszuarbeiten, das Ganze mit intuitiver Gesamtanschauung der Charaktere zu durchdringen. Bei solcher Schaffensweise bleibt von der Grundlage — so viel Genie sich an ihr entzündet — nur zu leicht diese oder jene Unwahrscheinlichkeit und selbst Unmöglichkeit in der psychologischen Voraussetzung haften, matte Stellen sind nicht ausgeschlossen, überhaupt ist manches nicht sowohl organisch geschaffen als hingenommen.

Auch in den nicht historischen Dramen begegnen zahlreiche Momente, welche die Handlung von der Quellenüberlieferung abhängig zeigen. Der novellistische Grundzug und manche rein fabelhaften Züge lassen sich garnicht ernstlich verkennen: so suche man sich denn ehrlich mit ihnen abzufinden, statt völlig abstrakt die von der modernen Ästhetik stipulierten Forderungen des konsequenten Charakterdramas an Shakespeares Stücke heranzubringen. Auch in den Lustspielen bewährt er sich als der große Charakterschöpfer, indem er in die novellistische Überlieferung der Ereignisse die passenden Menschen hineinzeichnet, damit zugleich die Ereignisse selbst anschaulich und geistvoll ausbreitet. Zu welcher Vergewaltigung des dichterischen Schaffens führt es, solange man die Handlung im „Kaufmann von Venedig“, „Was ihr wollt“, „Viel Lärm um nichts“ Glied um Glied aus den Charakteren mit psychologischer Gesetzmäßigkeit herleiten will! Das Spiel des Zufalls und der traute Zwang einer anmutigen Überlieferung lassen sich aus diesen Komödien einmal nicht ausschalten. So

nehme man sie als das, was sie sind: als holde Fabeln, zarte Märchen, deren Gestalten die Züge organischen Lebens mit Meisterhand aufgeprägt sind! Und wenn man ihnen den Zauber eines zugleich poetischen Lebens nicht völlig abstreifen will, verzichte man darauf, ihren Handlungen mit den Gesetzen profaner Logik nachzurechnen! Auch der primitiven technischen Notbehelfe kann der pedantische Litteraturphilologe ein reichlich Maß auswittern: Belauschen, Verwechselungen, Verkleidungen und dergleichen mehr. Von vornherein handelt es sich immer um eine Kette von Intriguen: ein Shakespeare benimmt ihnen ihre ausschließliche und selbst maßgebende Stellung, indem er seine Charaktere über sie emporreckt, — aber als Einzelwendungen behält er sie bei. Nicht anders steht es im Prinzip um die novellistischen Tragödien: wie plump sich äußerlich z. B. im „Othello" viele Züge der Intrigue geben, — reicht die innere Wahrheit der Leidenschaften nicht hin, um auf die eine oder andere Weise die tragische Katastrophe heraufzubeschwören?!

Kurzum, wer für tiefere Erkenntnis Shakespeares oder für weitere Verbreitung seines Einflusses wirken will, muß sich auf den konkreten Boden seines Arbeitsfeldes stellen, nicht von einem abstrakten Ideal ausgehen, nicht hinter jeder harmlosen Wendung eine freie selbstschöpferische Absicht wittern. Der Uneingeweihte ahnt nicht, auf eine wie schiefe Ebene die Beurteilung der einzelnen Gestalten des Dichters durch diesen ästhetischen Opportunismus geraten ist.

Nehmen wir eine Probe solcher Vergötterung des Dichters auf Kosten seiner Gestalten zur Hand. Da ist eine Schrift über „Idee und Charaktere in Shakespeares Julius Caesar", deren Verfasser Friedrich v. Westenholz zunächst nicht einmal die geschichtliche Grundlage einer wissenschaftlich zulänglichen Kritik verkennt, dennoch aber die Vollkommenheit und innere Geschlossenheit der Handlung und Charaktere viel zu weit voraussetzt. Über der ganzen Untersuchung schwebt immer die Frage, nach welcher Richtung und aus welcher bestimmten Absicht die Charakterzeichnung gemodelt ist, statt zunächst festzustellen, ob denn überhaupt eine vollkommen klare Richtung eingeschlagen ist und ob dabei eine bewußte Absicht vorgeschwebt hat.

Ohne Frage schiebt Westenholz dem Dichter jedenfalls zu viel Absichtlichkeit unter, wo wir bald einen dunklen Drang, ein unbestimmtes Gefühl, bald überhaupt keinen Eingriff Shakespeares zu sehen haben, vielmehr eine — allerdings zur Not verschiedener Deu-

tungen fähige — Umschreibung und Ausgestaltung seiner Quelle. In dem erwähnten Hefte muß der Charakter des Brutus zu solchem Unterlegen herhalten. Es verlohnt sich, schon aus allgemeinen, prinzipiellen Gründen, dem Gedankengang von Westenholz zu folgen. Er zitiert aus der Werbung des Cassius um Teilnahme des Brutus an der Verschwörung:

„Brutus und Caesar — was steckt doch in dem Caesar,
Daß man den Namen mehr als euren spräche?" 2c.

und ferner:

„Einst gab es einen Brutus, der so gern
Des ew'gen Teufels Hof als einen König
Geduldet hätt' in Rom."

„Was ist das anderes," ruft Westenholz, „als ein Appell an den Ehrgeiz, und zwar an die niedrigste Spielart desselben: die Eitelkeit!" Einmal von dieser seiner Entdeckung begeistert, konstruiert er sich die weiteren Worte des Cassius entsprechend zurecht:

„Gut, Brutus, du bist edel; doch ich sehe,
Dein löbliches Gemüt kann seiner Art
Entwendet werden. Darum ziemt es sich,
Daß Edle sich zu Edlen immer halten.
Wer ist so fest, den nichts verführen kann?
Caesar ist feind mir und er liebt den Brutus.
Doch wär' ich Brutus nun, er Cassius,
Er sollte mich nicht lenken."

Das ist nicht etwa eine Klage des Cassius, weil das „löbliche Gemüt" des Brutus infolge der „Lenkung" durch Caesar „seiner Art entwendet" ist: nach der Auffassung von Westenholz ist es ein Triumph des Cassius, daß durch seine eigene böse Lenkung das „löbliche Gemüt" des Brutus seiner ursprünglich edlen Art entwendet worden: „Wär' ich Brutus (und als solcher der Liebling Caesars), der andere sollte mich nicht zu Undank und Verrat bestimmen, wie ich jetzt ihn!" — so denkt sich unser Ausleger den Sinn. Auch wer diese Erklärung an sich für diskutabel hielte, kann ihre hier versuchte Ausbeutung unmöglich billigen. Es soll nämlich der ganze Charakter des Brutus eine Zusammensetzung von „politischer Kurzsichtigkeit und Menschenunkenntnis, Selbstüberschätzung und Verblendung" sein! So wird denn das, was bestenfalls ein Merkmal der niedrigen Auffassung des Cassius wäre, ohne weiteres als Beweis für die niedrige Gesinnung

des Brutus genommen. Ja, die Charaktere des Cassius und Antonius werden recht geflissentlich gehoben, um Brutus nicht nur im Vergleich zu Caesar, sondern auch im Vergleich zu ihnen herabzudrücken. Es sei selbst noch die Frage, wer in den Leichenreden mehr „schauspielert"; Brutus vergreife sich wie in der Form so im Stoffe, indem er „Allgemeinheiten wie Patriotismus, Freiheit und Sklaverei vorbringt, indes Antonius . . . greifbare Tatsachen ins Treffen führt". Brutus posiere nur den Stoiker, nachdem er den Tod der Portia erfahren; ja „können wir dieser Komödie gegenüber an die Aufrichtigkeit der Trauer überhaupt noch glauben?"

Man gestatte uns, hier einen Augenblick Halt zu machen. Kaum eine Seite weiterhin gesteht Westenholz mit erquickender Unumwundenheit, daß im fünften Akt „fast alles, zum Teil ohne die in der Vorlage gegebene und zum Verständnis nötige Motivierung, einmal sogar in sinnstörender Entstellung, aus dem Plutarch herübergenommen" sei. Nun wohl! sollte einem Dichter, der bei all seinem Genie so ruckweise und hastig arbeitet, dessen Texte überdies nicht über allen Zweifel erhaben sind, sollte ihm nicht auch manche blasse, kalte, verwunderliche Wendung entschlüpft sein können, ohne daß er damit die Absicht verband, seine dramatische Figur als blaß, kalt, wunderlich oder dergleichen zu charakterisieren? Shakespeare läßt seinen Brutus den Tod Portias erwähnen, bald darauf ihn aber die Trauernachricht wie eine Neuigkeit aufnehmen, der gegenüber ihn nur sein Stoicismus Fassung bewahren lasse. Darin wittert Westenholz die Absicht des Dichters, Brutus als Komödianten zu charakterisieren. Wie aber, wenn hier nichts anderes stört, als eine ziemlich nahe liegende Verwirrung Shakespeares, eine Vergeßlichkeit oder Verschiebung! Auch Schiller, Goethe und Lessing, die wahrlich aufmerksamer schufen, sind ähnlichen Versuchungen erlegen, zumal wenn verschiedene Quellen denselben Gegenstand verschieden wandten!

Westenholz läßt sich von seinem Eifer, das, was offenbar der Dichter verschuldet hat, dem Brutus zuzuschieben, noch weiter fortreißen. Über die Erscheinung von Cäsars Geist hebt er treffend hervor: „Kein Wort in der ganzen Szene ist Shakespeares Eigentum. So wie er da ist, hat der Dichter den Auftritt aus dem Plutarch abgeschrieben. Von der zweiten Geistererscheinung wird gar nur so nebenbei erzählt." Was ist damit bewiesen? Daß Shakespeare seinen Stoff nicht genügend verarbeitet hat? Daß dies Moment, wie man-

ches sonst, im Drama epischer Rohstoff verblieben, als Episode hingenommen ist? Nein, es dient Westenholz zur Unterlage, das Vorhandensein eines seelischen Konfliktes in der Brust des Brutus in Abrede zu stellen und so diesen Charakter noch weiter herabzudrücken! Genug, das Bestreben, überall wohlüberlegte Absicht des Dichters zu wittern — und selbst in seiner Nachlässigkeit noch —, führt von der rechten Grundlage der Untersuchung ab. Trotz manches guten Gedankens vermag deshalb eine solche Kritik nicht zu überzeugen.

Aber auch im weiteren Sinne wünschten wir der Shakespeare-Forschung intimere Berücksichtigung von Shakespeares Arbeitsweise. Sein Schaffen ist nicht die planmäßige Ausgestaltung einer in ruhiger Sicherheit herangereiften Idee: es ist der intuitive Blick und das hastige Zugreifen eines unruhig umhertreibenden, zunächst für seinen theatralischen Tagesbedarf schaffenden Genies. Seit den gewiß bedeutsamen Forschungen der Romantiker haben wir nur zu sehr die Harmonie Shakespeares, seinen geschlossenen Künstlergeist vorauszusetzen beliebt. Solch ein Paradepferd für Ästhetiker war der große Britte weder im guten noch im schlimmen Sinne. Er schuf nicht in der friedlichen Studierstube, sondern in der Hitze des theatralischen Gefechtes. Wer giebt uns ein Bild dieses wahren Shakespeare? —

Oder sind wir es, die in der Grundlegung der Shakespeare-Kritik völlig irre gehen? Schlugen doch in der litteraturgeschichtlich erleuchteten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder Stimmen an unser Ohr, die von dem Schauspieler Shakespeare als Verfasser der unter seinem Namen gehenden Dichtungen nichts wissen wollen, vielmehr einen peinlich in der Studierstube schaffenden Gelehrten, den größten englischen aus Shakespeares Zeit, allein für fähig halten, so vollendete Kunstwerke zu schaffen! Ja, dieser Bacon war ein Neunmalweiser: durch allerhand geheime Chiffern und Anspielungen hat er den Spürnasen des 19. Jahrhunderts die Fährte zu seiner Autorschaft gewiesen. Kein Taschenspieler kann geschickter „arbeiten" als der verkappte Dichter-Gelehrte mit dem Doppelsinn seiner Worte.

Allen Freunden unfreiwilligen Humors ist die eine oder andere Enthüllung des Shakespeare-Bacon-Rätsels dringend zu empfehlen. Freilich, die eine oder die andere: denn alle operieren mit demselben Hokuspokus. Wählen wir von allen Übeln das kleinste.

Unter dem Titel: „Shakespeares Debut 1598" veröffentlicht Edwin Bormann ein Heft, das sich seinen früheren Versuchen,

Bacon als Verfasser von Shakespeares Dramen hinzustellen, würdig anreiht. Das Geheimnis des Bormannschen Verfahrens ist, daß er, statt in Vorstellungen oder Begriffen, rein mechanisch in Worten denkt. Man höre. Das bekannte Shakespearesche Lustspiel führt folgendes Titelblatt: „A pleasant conceited comedie called Loves labours lost. As it was presented before her Highness this last Christmas. Newly corrected and augmented by W. Shakespeare. Imprinted at London by W. W. for Cutbert Burby. 1598.“ In der Vorrede einer wenige Monate vorher erschienenen Essay-Sammlung von Bacon finden sich nun da und dort verstreut vierzehn von diesen fünfunddreißig Worten wieder, außerdem sind sich elf ähnlich. Elf von jenen vierzehn sind: a, as, it, before, her, this, new, and, by, at und for!!! Bormann selbst ist großmütig genug, zuzugestehen, daß diese „Übereinstimmungen“ „weiter nicht viel auf sich haben“. Bleiben: am Anfang der Baconschen Vorrede Loved, im zweiten Satz labour, später einmal vanity — das entspricht dem Lustspieltitel: „Loves labours lost“ — u. s. f. Ferner: die Überschrift des ersten Essays lautet: „Of Studies“. Und das Lustspiel? Nicht weniger als sechzehn Mal ist hier allein in der ersten Szene vom „Studium“ die Rede!!! Die „Meditationes Sacrae“ im zweiten Teil der Baconschen Essays beginnen mit einer Meditation „De operibus Dei et hominis“. „Damit aber sind wir bereits wieder bei labours angelangt.“ Nebenbei wäre hier operibus mit labours falsch übersetzt. Doch das ficht einen Bormann nicht an. Er argumentiert wie ein Schulkind: „Denn schlagen wir das lateinisch-englische Wörterbuch auf, so findet sich, daß opera (der Plural von opus) in erster Linie labours, ferner auch works und travels bedeutet“. Es kommt noch besser. Triumphierend ruft Bormann: „Aber in diesem dritten Aufsatz lesen wir wörtlich: ‚They make but a play of the words of wisdome‘“. Bormann übersetzt: „Sie machen nur ein Spiel (oder ein Theaterstück?) aus den Worten der Weisheit“! „Im nächsten Aufsatz ist viel von ‚Liebe‘ und von ‚christlicher Liebe‘ (charity) die Rede, im übernächsten wird wieder etwas ‚verloren‘!!!“ — hoffentlich nicht der Verstand! — Noch eine letzte Probe. Im selben Jahre wie „König Lear“ erscheint das zweite Bacon-Buch. „Der Haupttitel des Werkes ist ‚Advancement of Learning‘ (Fortschritt der Wissenschaft), und dicht darunter steht die

Widmung an den König: ‚Tho the King‘. So sehen wir denn auf dem Dramentitel, wie auf dem Bacon-Buchtitel jedesmal das Wort ‚King‘ und die Silbe ‚Lear‘ (Lear-ning) dicht nebeneinander"!!! Wie sagt doch Shakespeare? „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode."

Wir aber trauern in Sack und Asche, daß wir in Shakespeares Stücken den Schauspieler wiedererkennen, dessen Genius sich an den Elementen, die er auf der Bühne vorfand, selbst entzündete.

Viertes Kapitel.

Der Familien-Shakespeare und der wahre Shakespeare.

Es ist eine oft beklagte Tatsache, daß sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Heroen der Weltlitteratur immer mehr in Einzelforschungen verliert, während zusammenfassende Betrachtungen aus der Feder wohlmeinender oder auch aufdringlicher Dilettanten desto üppiger ins Kraut schießen. Zur rechten Würdigung dieses scheinbaren Mißverhältnisses darf man indes nicht vergessen, daß es weitverzweigter Einzeluntersuchungen bedarf, bevor die Wissenschaft an den neuen Aufbau einer Materie herantreten kann. In gewissen Stadien der Wissenschaft ist es völlig unmöglich, zusammenhängend über einen Dichter zu handeln, bevor bestimmte Einzelfragen zur abschließenden Lösung gebracht sind, und diese kann oft erst durch Verwertung von zeitweilig unzugänglichen Urkunden, oft erst durch eine klärende Diskussion herbeigeführt werden. Der Dilettant dagegen, der die in Betracht kommenden Erwägungen und Schwierigkeiten, die Faktoren und Voraussetzungen des treffenden Urteils gar nicht ahnt, setzt sich leichten Herzens über solche „kleinlichen" Bedenken hinweg, um mit souveräner Zuversicht aus dem Vollen zu schöpfen.

Zwei Extreme dilettantischer Betätigung lassen sich auf litteraturgeschichtlichem Gebiete schroff unterscheiden: willkürliche Selbständigkeit auf der einen Seite, grundsätzliche Unselbständigkeit auf der andern. Die einen wollen das Ei des Kolumbus entdeckt haben, meinen in schematischer Durchführung eines neuen Einfalls das Rätsel der Sphinx gelöst zu haben. Die andern begnügen sich damit, die behandelten Dichtungen oder die darüber handelnden Forschungen anderer breitzutreten, und liefern so nicht viel mehr als eine popularisierende Umschreibung dessen, was man in andern Büchern schon früher finden

konnte. Gesellt sich dazu — wie es gewöhnlich der Fall — Unzulänglichkeit für kongeniale Erfassung des Dichterwortes, so ist das typische Erläuterungswerk „für den Familientisch“ fertig.

Als besonders einladendes Thema boten sich von je die Frauengestalten der großen Dichter dar. Nicht nur die schönere Hälfte des Lesepublikums, die zugleich die größere Hälfte ausmacht, fühlt sich zu dergleichen hingezogen, auch die belletristisch interessierte Männerwelt reizt dieser Stoff unvergleichlich mehr als jegliche sonstige litterarische Auslese. Ja, man darf behaupten, daß ein Buch über Shakespeares oder Goethes Frauengestalten unter sonst gleichen Umständen mehr Käufer und Leser finden wird als eine umfassende Darstellung aller Gestalten dieser Dichter. So wird — um ein augenfälliges Beispiel zu wählen — ein umfangreiches Buch über „Shakespeares Frauengestalten“, das der Münchener Schriftsteller Dr. Louis Lewes veröffentlicht hat, zweifellos die Geschenklitteratur bereichern, obgleich es das Verständnis für den großen Britten nach mancher Richtung weniger fördert als auf falsche Fährte leitet. Angesichts solcher gewiß gutgemeinten und auch in vieler Beziehung verständigen Bücher fühlt man sich doch unwillkürlich zu dem Wunsche veranlaßt, daß unser verbildetes Publikum wieder lerne, die Dichtung unmittelbar und unbefangen auf das Gemüt wirken zu lassen, statt vernünftelnd und neugierig in Kommentaren und Exkursen herumzuschnüffeln.

Der Verfasser des soeben genannten Werkes bescheidet sich von vornherein damit, daß nach so vielen Vorarbeiten der größten deutschen Litteraturhistoriker, Ästhetiker, Dichter es fast unmöglich erscheine, noch etwas neues zu bieten. Deshalb will er garnicht darauf Anspruch machen, „viel neues zu bringen und den Lesern viele Dinge zu sagen, die sie noch nicht wissen; er bildet sich vielmehr ein, er habe mit seinen Lesern eine herrliche, genußreiche Reise gemacht und wolle nur die gemeinsamen schönen Erinnerungen auffrischen und in Zusammenhang bringen“. Das ist in der Tat eine bescheidene Aufgabe; aber nicht jeder Autor besitzt die Bescheidenheit, dieses Zugeständnis auszusprechen. Lewes erkennt auch richtig, daß die meisten Kommentatoren ihren eigenen Geist an Stelle des Dichters gerückt, diesem ihre eigene Auffassung untergelegt haben. Gleicherweise verwirft er mit gutem Grunde die moralisierende Manier, in Dichtwerken die Durchführung einer bestimmten Einzelidee zu sehen und auch so dem Dichter Absichten unterzuschieben, die nur in dem Kopfe des Erklärers

bestehen. Es erweckt ein günstiges Vorurteil, das leider vor der Ausführung der Lewesschen Schrift nicht standhält, daß der Autor in diesem Zusammenhange betont, wie selten Shakespeare einen ganz frei erfundenen Stoff behandelt, wie er vielmehr den Inhalt übernimmt, um ihn in genialer Weise auszugestalten, so daß schon deshalb nicht von einer Lenkung der Fabel im Sinne eines Grundgedankens gesprochen werden kann. Aber schließlich ist es doch auch nichts anderes als unseres Verfassers eigener Geist, der sich hier an den brittischen Löwen wagt; unbewußt nimmt Lewes aus seiner eigenen Brust den Maßstab zur Beurteilung der Shakespeareschen Kolosse, — und dieser Maßstab ist zu klein . . . Nicht nur unzureichend wird dadurch die Auffassung, sie wird schief und führt irre: denn was über das Fassungsvermögen des Autors hinausgeht, wird als übertrieben, unnatürlich, schier unmenschlich hingestellt.

Daß es mit den bloßen Begriffen der Wahrscheinlichkeit, Wohlanständigkeit, vernünftigen Überlegung nicht getan ist, daß die Gestalten Shakespeares wie aller großen Dichter nicht vom Standpunkt der bürgerlichen Durchschnittstugenden zu beurteilen sind, sondern als Helden, als außergewöhnliche Menschen mit Größe und Kühnheit handeln, zeigt schon ein Drama wie „Romeo und Julia“ aufs deutlichste. Was soll man dazu sagen, wenn Lewes die Katastrophe in dieser Tragödie der Liebesleidenschaft im wesentlichen als „unheilvolle Folge der Heimlichtuerei Romeos“ ansieht! Des Kommentators Verstand rechnet: hätte Romeo seinen Freunden das Geheimnis seiner Liebe anvertraut, so würden diese den Streit mit den Capulets vermeiden — so würde Romeo nicht zum Eingreifen genötigt, nicht von der Verbannung betroffen werden u. s. f. Gut gerechnet! oder auch nicht gut! Denn würde Tybald die Friedfertigkeit der Montagues insgesamt etwa anders beantworten als die Zurückhaltung Romeos: „Du bist ein Schurke!“? Doch rechne man hin und her — Shakespeare rechnet weder hin noch her, Shakespeare gestaltet, gestaltet menschliche Leidenschaft. Und die ist es, die blinde, naive, reflexionslose Leidenschaft, deren Größe und Verhängnis er zeichnet.

Nur aus dieser Voraussetzung gewinnen wir den rechten Gesichtspunkt für die Auffassung der Charaktere. Zwar spricht wohl auch Lewes hie und da es aus, daß die einzelne Persönlichkeit „durch das gewaltige Schicksal und ihre eigenen Leidenschaften zugrunde geht“. Heißt es aber diese Betrachtung folgerecht anwenden, wenn man sich

über Julia in folgenden Bedenken ergeht: „Das junge Mädchen mag wohl früh und oft für ihr Ohr unpassende Worte gehört haben und so manches wissen, was ein Mädchen in ihrem Alter und von ihrer Unschuld und Reinheit nicht wissen soll und auch nicht weiß!"? Fürwahr, es stimmt trostlos, wenn der Kommentator in der liebestrunkenen Sehnsucht von Juliens nächtlichem Monolog nichts anderes zu finden weiß als eine Bestätigung für „unsere oben ausgesprochene Behauptung, daß Julia doch mehr weiß und mehr gehört hat, als ein Mädchen in ihrem Alter wissen und hören soll". Die naive Sinnlichkeit der Italienerin, deren Sprache überdies nicht vorschreibt:

„Man darf es nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können",

gar durch das Medium eines Dichtergenius dargestellt, dessen Gewalt zum guten Teil in leidenschaftlicher Sinnenglut besteht, — das ist der Grundzug der Heldin; und wahrlich, wie rührend zart und sinnig wagt er sich hervor!

„Komm, ernste Nacht, du züchtig stille Frau,
Ganz angetan mit Schwarz, und lehre mich
Ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
Zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren!"

Das ist züchtig im Munde der Italienerin, die zum ersten Mal den eben angetrauten Gatten erwartet; — wenn Lewes keinen andern Standpunkt als den des perfekten deutschen Pensionsmädchens kennt, mag es ihm allerdings anstößig erscheinen. Die Kette der Irrungen und Schiefheiten ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Offenbar würde mancher es weniger bedenklich finden, wenn Julia in dieser Situation eine unbestimmte Leidenschaft im Busen sich regen fühlte, ohne dieselbe klipp und klar in Worten auszumalen. Es ist aber gar nicht gesagt, daß die Julia, wie sie Shakespeare vorschwebt, im wirklichen Leben diese Worte sprechen wird. Man vergißt, daß der Dichter über kein anderes Mittel verfügt, um Gefühle zum Ausdruck zu bringen, als die Rede. Daß sie monologisch gehalten ist, beweist zur Genüge, daß es sich nur um poetische Andeutung der Empfindungen handelt, die in der Neuvermählten wogen. So stellt der Monolog in kunstvollster Weise den Kampf zwischen Sehnsucht, Scham und Liebe dar.

Aus gleicher Verkennung der Wurzel und Triebfeder dieser Liebestragödie entspringt die schiefe Auffassung der übrigen Charaktere, insbesondere von Juliens Eltern. Lewes moralisiert: „Diese Mutter zeigt sich in dieser Szene von sehr ungünstiger Seite. Eine Mutter, welche die ihr von der Vorsehung auferlegte heilige Pflicht, ihre jungfräuliche Tochter vor jeder Berührung mit dem Unreinen, dem Bösen zu bewahren, in ihrer ganzen Erhabenheit aufgefaßt hat und zu erfüllen weiß, wird nie in dem zarten und reinen Herzen derselben wilde, boshafte Rachgier hervorzurufen suchen und ihr zum Troste in dem Schmerz um den Tod des Vetters „einen Giftmord an demjenigen, welcher ihn getötet hat, in freudige Aussicht stellen". — O freilich, diese Gräfin Capulet ist für die Leitung eines Mädchenpensionates ungeeignet! — Weiter: „Kalt und gefühllos nimmt sie die unerwartete Weigerung der Tochter auf, den Gemahl anzunehmen, welchen man ihr, ohne sie zu fragen, bestimmt hat und aufdringen will. Wie rauh spricht sie den Wunsch aus: ‚Wär' doch die Törin ihrem Grab vermählt!' . . . Die kalte, gefühllose Mutter verläßt sie in ihrem Jammer" u. s. f. — Das heißt nun wohl der Richtung des Zieles entgegengesetzt schießen . . . „Kalt und gefühllos!" Nein, siedend heiß rollt diesen beiden italienischen Adelsgeschlechtern das Blut in den Adern; überschäumendes Gefühl, elementare blinde Leidenschaft treibt sie dem Verhängnis entgegen. Was sich in Shakespeares „Romeo und Julia" reflexionslos gibt, sucht Schillers „Braut von Messina" zum Bewußtsein zu bringen:

„Ja, es hat nicht gut begonnen,
Glaubt mir, und es endet nicht gut;
Denn gebüßt wird unter der Sonnen
Jede Tat der verblendeten Wut."

Der gleiche Gesichtspunkt rein bürgerlicher Tugendhaftigkeit tritt uns überall in Lewes' Buch entgegen. Man weiß nicht, ob man hohnlachen oder seufzen soll, wenn man die Frauen in „Richard III." — in „Richard III."! — mit dem Bedenken abgetan findet: „Wir kennen unsere (!) Mütter, Frauen und Schwestern zu gut, um glauben zu können, daß in einer solchen Situation eine so rasche Umwandlung in einer Frau psychologisch möglich ist". — Die Katastrophe des „Othello" scheint unser Kommentator auch halb und halb als Sühne oder doch Folge davon erklügeln zu wollen, daß die „wohlerzogene"

Desdemona sich ohne Genehmigung des Herrn Vaters dem Mohren vermählt: „An der Frau rächt sich jede Verletzung der Sitten und Gebräuche am schwersten“.

Unter diesen Umständen muß die Betrachtung gerade der gewaltigsten Dramen, wie besonders des „König Lear“, völlig irre gehen. Es ist ergötzlich der Auffassung zu begegnen, daß in Lear von Anfang an „schon der Keim zu dem später ausbrechenden Wahnsinn liegt“, daß sein Enterbungsausspruch „wahnsinnig“ ist und daß seine Beurteilung der Töchter schon „eine Schwäche des Geistes und des Urteils zeigt, in welchem (so!) man schon den Keim jenes Wahnsinns erkennen darf, welcher später . . . zum vollen Ausbruch kommt“. Damit wäre freilich das ganze Drama gefallen, denn ein tragischer Titelheld, dessen Geist und Handlungen von vornherein pathologisch zu beurteilen sind, entzieht sich poetischer Darstellung. Und weshalb erscheint dieser Lear unserm Erläuterer von Anfang an sozusagen als Irrenhaus-Kandidat? Weil seine Worte und Taten von „unnatürlicher“ Leidenschaft zeugen! Des Königs Musterung unter seinen Töchtern ist für Lewes nichts als eine Aneinanderreihung „törichter Fragen“, und die Furchtbarkeit des Enterbungsfluches läßt ihm keinen Zweifel mehr übrig, „daß der Dichter uns den königlichen Greis schon hier nicht mehr als im vollen Besitze eines gesunden Geistes hat darstellen wollen“. Wie die ganze Eingangsszene nur die allgemeine Situation konzentriert, daß zwei Töchter durch fortgesetztes Schmeicheln den Sinn des alternden Vaters umgarnen, während die jüngste in ihrer stillen Liebe verkannt wird, und wie damit nur die allgemeine Wahrheit vom Sieg der Schmeichelei über die wortkarge Liebe zur dichterisch zugespitzten, potenzierten Aussprache kommt — an dieser Erkenntnis geht eine solche rationalistische Art von Kritik achtlos vorüber.

Auch Lears ältere Töchter sind in dieser Tonart beurteilt: „Man kann nur mit tiefem Schauder in den Abgrund dieser Frauenherzen blicken, welche den Gesetzen der Natur, den heiligsten Pflichten in einer Weise Hohn sprechen, daß man dem Dichter fast den Vorwurf machen könnte, über die Grenzen der psychologischen Möglichkeit hinausgegangen zu sein. Diese Töchter sind im wahren Sinne des Wortes entmenscht“ 2c. Mit solchem Maßstab nüchterner Alltäglichkeit, so ohne Fähigkeit, dem Dichter in die Tiefen der Leidenschaft zu folgen, könnte auch Hinz und Kunz ein Buch über Shakespeare schreiben. —

Dem weichen Herzen kommt dann schließlich der Tod Cordelias schwer an: „Man möchte mit dem Dichter rechten, daß er dies holde, süße Wesen einem so traurigen Untergange entgegenführte". Eine solche philiströse Gutherzigkeit ist freilich nicht gestimmt, der Entfesselung aller Wildheit in der Natur und in der menschlichen Leidenschaft sympathetisch zu folgen.

Glücklicher ist Lewes überall da, wo es sich nur um Erläuterung schwieriger Gedanken, geistvoller Züge, rein poetischer Schönheiten, rein bürgerlicher, über das Durchschnittsmaß nicht allzu ungewöhnlich hinausragender Charaktere handelt. Doch auch für das Wesen Shakespearescher Komik offenbart er nicht immer den rechten Blick. So faßt er den „Kaufmann von Venedig" zu tragisch auf. Dem Publikum Shakespeares, seinen Zeitgenossen, wird die Gerichtsszene keineswegs in „furchtbarem Ernst", in „erschütternder Tragik", erschienen sein. Den Juden zu prellen, war ein zu beliebter Stoff volkstümlicher Komik, als daß die Zuschauer im beängstigenden Ernst hätten fürchten sollen, die christliche Obrigkeit werde das Fleisch des Christen dem Juden endgültig überantworten. So wünschten wir der Erläuterung hier weniger Rechtstüftelei, mehr beherztes Zugreifen, weniger moralisierenden als historischen Sinn.

Nach alledem brauchen wir es kaum auszusprechen, daß wir das Verständnis für die Eigenart und Größe Shakespeares durch eine Schrift dieser Art nicht irgendwie wesentlich gefördert sehen. Dem Verfasser fehlt bei aller Hingebung für eine solche Arbeit die wichtigste Vorbedingung: er vermag dem kühnen Flug des Königsadlers unter den Dichtern auch nicht mit dem Auge zu folgen. — —

Nein, Shakespeare ist kein gesitteter Philister. Er ist — — also ein ungesitteter Zigeuner? Gemach, auch für diesen gilt's: „Der Zopf, der hängt ihm hinten"; ja, er flattert dem windigen Gesellen possierlich im Winde. Shakespeare ist etwas mehr als ein enfant terrible: er ist — elementare Natur . . . . .

Es heißt:

> „gewillt sei der Senat,
> Zum König morgen Caesarn einzusetzen".

Da, in der Nacht vorher, wankt „dieses Erdballs Veste wie ein schwaches Rohr".

> „Ich sah wohl Stürme, wo der Winde Schelten
> Den knot'gen Stamm gespaltet, und ich sah

Das stolze Meer anschwellen, wüten, schäumen,
Als wollt' es an die droh'nden Wolken reichen.
Doch nie bis heute Nacht, noch nie bis jetzt
Ging ich durch einen Feuerregen hin . . .
Auch kam (seitdem steckt' ich mein Schwert nicht ein)
Beim Kapitol ein Löwe mir entgegen . . .
Wer sah den Himmel je so zornig drohn?"

Aber Cassius ist um die Antwort auf diese rhetorische Frage des Casca nicht verlegen:

„Die, welche so voll Schuld die Erde sahn."

Und zwiefach zieht er für das elementare Wüten der Wetternacht Analogien aus dem Bereich des menschlichen Handelns heran:

„Nun könnt' ich, Casca, einen Mann dir nennen,
Ganz ähnlich dieser schreckenvollen Nacht,
Der donnert, blitzt, die Gräber öffnet, brüllt,
So wie der Löwe dort im Kapitol;
Ein Mann, nicht mächtiger als ich und du
An Leibeskraft, doch drohend angewachsen
Und furchtbar wie der Ausbruch dieser Gärung."

Wie die Wut der Elemente so Caesar, — so andererseits die Verschwörung:

„Des Elementes Antlitz und Gestalt
Ist wie das Werk beschaffen, das wir treiben,
Höchst blutig, feurig und höchst fürchterlich."

Die dramatische Handlung wird damit geradezu ein Kampf elementarer Kräfte.

Nicht minder stürmisch ist die Nacht, da Macbeth den Schlaf mordet:

„Man sagt, die Erde bebte fieberkrank."

Wie aber entfesselt erst „König Lear" die elementare Gewalt der äußerlichen und innerlichen Naturmächte! Besonders furchtbar ist ihr Wetteifer, da der greise König in die Schauernacht verstoßen, überein mit den Elementen in Elementarkraft rast.

„Du Donner schmetternd,
Schlag flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht auf eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen."

Werden damit noch die Elemente beschworen, ihre Übermacht über den Menschen zur Geltung zu bringen, erscheinen sie doch bald von der dämonischen Wut desselben sogar übertrumpft:

„Raßle nach Herzenslust! Spei, Feuer, flute, Regen!
Nicht Regen, Wind, Blitz, Donner sind meine Töchter:
Euch schelt' ich grausam nicht, ihr Elemente;
Euch gab ich Kronen nicht, nannt' euch nicht Kinder,
Euch bindet kein Gehorsam; darum büßt
Die grause Lust: Hier steh' ich, euer Sklav,
Ein alter Mann, arm, elend, siech, verachtet:
Und dennoch knecht'sche Helfer nenn' ich euch,
Die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern
Türmt eure hohen Schlachtreih'n auf ein Haupt
So alt und weiß als dies."

Die verheerenden Elemente im Bunde mit dämonischen Menschen, von beiden diese noch die furchtbarere Naturmacht — wer könnte da zweifeln, wie Shakespeare Menschenwesen wertet. Und Himmel und Hölle beschwört er, um vor allem den Dämon Weib zu veranschaulichen:

„Nur bis zum Gürtel
Sind sie den Göttern eigen: jenseit alles
Gehört den Teufeln."

Tritt aber etwa Lear selbst, den die Macht elementarer Naturkräfte trifft, aus ihrem Rahmen heraus? Sein Herrengefühl, sein Jähzorn, sein Lieben und sein Hassen, sind es nicht blinde, reflexionslose, elementare Leidenschaften? Beschwört er nicht die Elemente in furchtbaren Flüchen gegen die unkindlichen, unweiblichen Töchter? Und nicht anders vollzieht sich der Wandel seines Wesens: natürlich erwachsend, in elementarer Entwickelung, völlig organisch naht ihm der Wahnsinn, — in Ironie der Verzweiflung keimt Geistesverwirrung auf. — Doch nicht genug an dem Sturmeswüten in Lears engerem Kreise: die gigantische Schöpferkraft des Dichters hat sich hieran noch nicht genug getan: die Blendung Glosters, Edgars angenommener Wahnsinn, und dann ihr Zusammentreffen mit Lear, der Zusammenklang dieser drei Ausgestoßenen, zwischendurch der sündige Aufstieg des Bastards — ein furchtbares Weltbild von schaurig-schöner Tragik, nur milder abgetönt von Cordelias Liebe, Kents Treue und dem wehmütigen Humor des Narren.

Halten wir weiter Umschau unter den Werken des Gewaltigen: immer wieder wirken seine Menschen als Elementarmächte. Othello ist kein Sklave schnöder Lust, aber

„Einer, der einmal erregt, unendlich rast",

und wenn die Liebe zu Desdemona weicht,

„Dann kehrt das Chaos wieder".

Einmal zur Rache entflammt, wird er nie seinen Sinn ändern:

„So wie des Pontus Meer,
Deß eis'ger Strom und fortgewälzte Flut
Nie rückwärts ebben mag, nein, unaufhaltsam
In den Propontis rollt und Hellespont:
So soll mein blut'ger Sinn in wüt'gem Gang
Nie umschaun, noch zur sanften Liebe ebben,
Bis eine vollgenügend weite Rache
Ihn ganz verschlang."

Ja, die Natur übermannt seinen Heldengeist, vor Raserei der Eifersucht fällt er in Ohnmacht. Sein Auge rollt, er ist „schrecklich". Kein Entrinnen, kein Aufschub; auch hier gilt:

„Es rast der See und will sein Opfer haben."

Alsbald sieht Othello seine Entsetzenstat in Zusammenhang mit den Naturgewalten:

„Nun, dächt' ich, müßt' ein groß Verfinstern sein
An Sonn' und Mond, und die erschreckte Erde
Sich auftun vor Entsetzen."

Doch bleibt wiederum die Elementargewalt nicht auf den Helden beschränkt. Auch Desdemonas Liebe ist ein „gewaltsam jäher Sturm"; die natürliche Sinnenfreude der Italienerin bricht sich organisch Bahn. Wild überstürzte, elementare Leidenschaft führt die Liebenden zusammen, wild überstürzte, elementare Leidenschaft reißt sie auseinander und vernichtet sie.

Nicht minder elementar stürmt italienische Leidenschaft durch „Romeo und Julia". Der Heldin bangt sofort in der Gartenszene:

„Obwohl ich dein mich freue,
Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht.
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich;
Gleicht allzusehr dem Blitz."

Auch ihren Eltern rollt heißes italienisches Blut durch die Adern. Die ganze Atmosphäre der Handlung steht in Siedetemperatur:

„Denn bei der Hitze tobt das tolle Blut.“

Aus solchem Ineinanderspielen des menschlichen Organismus und der Naturelemente werden allein die Traumdramen: der „Sommernachtstraum“ und der „Sturm“ verständlich. Hier ist die Geisterwelt in dramatische Handlung verwoben. Der Zwist zwischen Oberon und Titania entfesselt einen Kampf der Elemente. Auch „Der Sturm“ entfesselt das Groteskeste wie das Zarteste der Geisterwelt. Der Mensch erscheint als Spiel der Elemente, im besondern des Wassers und der Luft. Die Elemente wie die Phantasie schließen ihre Gaben auf. Aber Kunst- und Geisterwelt verschließen sich dem Phantasielosen, der sich, wie Zettel im „Sommernachtstraum“, eine tüchtige Krippe wünscht.

Der Mensch der Shakespeareschen Welt ist nach alledem nicht nur ein individuelles, selbst nicht nur ein organisches Wesen: er ist ein elementares Naturwesen. Durch diesen Grundzug realistisch in des Wortes verwegenster Bedeutung, darf der Mensch dieser Elementarwelt nicht nach den philiströsen Gesetzen einer realen Alltäglichkeit „berechnet“ werden. Das Dämonisch-Ungeheure ist es auf tragischem Felde, das Vollsaftig-Naive auf komischem. Vestigia leonis. —

So kann denn auch von einer poetischen Gerechtigkeit im Sinne der Philistermoral nicht die Rede sein. Nur wo die Voraussetzung zutrifft:

„Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“

— nur da hat auch die Folgerung statt:

„Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“

Also keine Schuld und Strafe im Sinne der Schulmeisterpoetik. Und dennoch ist Shakespeare nicht der rohe Naturalist, der die äußeren Erscheinungen rein materiell hinnimmt, ohne sie sittlich zu werten, ohne ihre organischen Folgen ins Auge zu fassen. Aber auch hier ist es eben allein die organische Gerechtigkeit, wie sie die Handlungen selbst in sich tragen. Nicht etwa nur die „natürlichen Folgen“. Shakespeare hat sich einen starken Glauben an die Macht des Gewissens bewahrt.

Sofort über der Tat hebt die organische Vergeltung in Macbeths Gewissen an; ihm ist, als rief es:

„Schlaft nicht mehr, Macbeth
Mordet den Schlaf!"

Und er fühlt:

„Drum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr."

Und so geschieht es. Die Lady hält ihm vor:

„Dir fehlt die Würze aller Wesen, Schlaf."

Ja, die Vergeltung steigt bis zum Gipfel tragischer Ironie: Macbeth der Mörder beneidet den Gemordeten um seine Grabesruh'. Auch wenn er Banquos Geist schaut, nennt die Lady seine Visionen nicht unrecht: „Bilder deiner Furcht"; indem sie daneben die physiologische Erklärung aus seiner Schlaflosigkeit heranzieht, bestätigt sie mittelbar nur noch weiter den „Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären". — Aber auch das Gewissen der Lady schafft sich gewaltsam Luft: das ungeheuer belastete weibliche Gemüt verfällt in Gemütsleiden. Und auch sie tritt in tragische Ironie: im Traumwandeln übt sie Selbstverrat an dem so willensstark gehüteten Geheimnis ihrer Schuld. Sie stirbt von eigener, blutbefleckter Hand. Macbeth selbst, bevor auch er in Verzweiflung stirbt, erkennt noch das Blendwerk der trügerischen Mächte:

„Und keiner trau' dem Gaukelspiel der Hölle,
Die uns mit doppelsinn'ger Rede äfft!"

Eine organische Gerechtigkeit wird ausdrücklich im „Lear" anerkannt. Albanien reflektiert über Cornwalls Tod:

„Das zeigt, ihr waltet droben,
Ihr Richter, die so schnell der Erde Freveln
Die Rache senden."

Ist diese Rache ein pedantisches Abwägen von Lohn und Strafe? Nein organisch nimmt das Verhängnis von der ersten Szene an seinen Lauf. Kaum hat der König seinen Liebling Cordelia verstoßen, an die Gleißnerinnen Goneril und Regan sein Reich verschenkt, als diese sofort einen Ausblick auf die organische Entwickelung der Handlung eröffnen:

„Du siehst, wie launisch sein Alter ist; was wir darüber beobachten konnten, war bedeutend. Er hat immer unsere Schwester am meisten geliebt: und mit wie armseligem Urteil er sie jetzt verstieß, ist zu auffallend ... Schon in seiner besten und kräftigsten Zeit war er zu hastig: wir müssen also von seinen Jahren nicht nur die Unvollkommenheiten längst eingewurzelter Gewohnheit erwarten, sondern außerdem noch den störrischen Eigensinn, den gebrechliches und reizbares Alter mit sich bringt." —

„Solch haltungsloses Auffahren wird uns nun auch bevorstehen, wie diese Verbannung Kents." —

„Dergleichen Abschiedskomplimente wird's noch mehr geben, wie zwischen Frankreich und ihm ..."

Insoweit gibt sich also die tragische Handlung als natürliche Folge des Hauptcharakters — und doch als eine notwendige nur im Hinblick auf den Charakter der Gegenspieler, seiner gleißnerischen Töchter. Eine elementare Tragik sehen wir sonach einerseits in dem Erwachen von Lears Geist vor Cordelia: beschämt, Verzeihung flehend, neue Liebe heischend und bietend; andererseits in dem unnatürlichen Tod der älteren Töchter, nachdem sich ihre Megärenwut und Leidenschaft gegeneinander gewandt hat. Auch der Stern des Bastards, der Natur zu seiner Göttin gemacht, ihrer Satzung einzig gehorcht, steigt immer höher, um doch auf dem Gipfel zu verlöschen —

„Die Götter sind gerecht!"

kann Edgar feststellen. Der Bastard aber gesteht sterbend ausdrücklich den Zusammenhang dieser drei Katastrophen:

„Ich war verlobt mit beiden: alle drei
Vermählt jetzt ein Moment ...
Edmund ward doch geliebt!
Die eine gab um mich der andern Gift,
Und dann sich selbst den Tod."

Selbst Gloster hat sich zwiefach in blinder Leidenschaft seine Geißel erzeugt: nicht nur durch die Geburt des Bankert, mehr noch durch das blinde Vertrauen, das er ihm schenkt, und den blinden Haß, den er auf seinen echtbürtigen Edgar wirft. Dennoch wird es niemand beifallen, in Glosters Ausstoßung und Blendung „die gerechte Strafe" seiner Vergehen zu sehen — immer handelt es sich zunächst nur um unaufhaltsame Folgen, um Zusammenhang zwischen verhängnisvollen Handlungen als Ursachen und dem Verhängnis als Wirkung. So kann Gloster wohl vorübergehend verzweifeln:

„Was Fliegen sind
Den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern.
Sie töten uns zum Spaß."

Aber Verzweiflung bleibt nicht seines Geistes letzter Teil: noch darf er den verstoßenen Sohn wiedersehen und segnen, und

„Sein gespalt'nes Herz, — ach schon zu schwach,
Den Kampf noch auszuhalten zwischen Schmerz
Und Freud' — im Übermaß der Leidenschaft
Brach lächelnd."

Wie motiviert sich bei alledem innerlich Cordelias Tod? Von einer Schuld kann nicht die Rede sein: sie gräbt sich nicht selbst das Grab, sie stirbt ein Opfer der Kindesliebe. Es ist klar: die Leidenschaft zerstört sich selbst, aber sie zerstört auch andere . . . Und wir verspüren das elementare Wehen des Weltgeistes.

Selbst in „Romeo und Julia" fehlt es nicht an Hinweisen, daß die Katastrophe aus wilder, überstürzter Leidenschaft geboren wird. Wir wissen, was der Prinz den Alten vorhält:

„Seht, welch ein Fluch auf eurem Hasse ruht!
Durch Liebe nahm der Himmel seinen Weg."

Ohnedies leuchtet ein, wie der blinde Haß der Familien den Knotenpunkt der tragischen Verwickelung bildet. Insofern darf Capulet das Liebespaar „die armen Opfer unserer Zwistigkeiten" nennen. Aber sie sind nicht bloße Opfer fremder Hassesleidenschaft, sie fallen auch als Opfer eigener verheerender Liebesleidenschaft. Schon Julien sahen wir ob des Bundes einer Nacht bangen:

„Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich,
Gleicht allzusehr dem Blitz."

Sogar die Amme hänselt Julien:

„Seid ihr so hitzig?"

Ausdrücklich hören wir nun Lorenzo diese Jähheit in ihrer tragischen Bedeutung werten:

„Wer hastig läuft, der fällt,"

und

„So wilde Freude nimmt ein wildes Ende."

Ist nicht auch die Handlung eine Kette jugendlich unerfahrener, leidenschaftlicher Uberstürzung? Stürmen die Liebenden blindlings in den

Tod, so soll dagegen freilich keineswegs die Philisterweisheit vom nüchternen „gesunden Menschenverstand“ ausgespielt sein. Im Gegenteil, die Liebe, die von den Sinnen ihren Ausgang nahm, wird bis zur Todesverachtung und Weltüberwindung vergeistigt. Wie sollen wir diesen Widerspruch lösen? Dieselbe Leidenschaft, welche das Liebespaar in Tod verstrickt, besiegelt ihre sittliche Würde! Wieder erhellt, daß Shakespeare den Tod beileibe nicht als Strafe gefaßt wissen will, nur als physisches Verhängnis. Sterben und Sterben ist zweierlei; den einen streut teilnehmende Liebe Rosen auf das Grab:

„Denn niemals gab es ein so herbes Los
Als Juliens und ihres Romeos“;

dem andern dröhnt die Posaune des Gerichts ins Ohr:

„Verzweifl' und stirb!“

In Richard III. verdichtet sich demgemäß — ähnlich wie in Macbeth — die Stimme des Gewissens zu Traumgesichten. Seine Mutter ruft unmittelbar die Geister der Erschlagenen durch ihren Fluch zur Rache an. Ähnlich organisch spinnt sich eine Vergeltung durch Richards Vereinsamung an:

„Er hat nur Freunde, die aus Furcht es sind;
Die werden ihn in tiefster Not verlassen!“

Als dramatische Herausstellung einer innern Macht ist auch Caesars Geist zu nehmen. Wie des Brutus Verhängnis daraus erwächst, daß er das Recht und die Macht der genialen Persönlichkeit Caesars nicht anerkennt, obgleich er sich selbst ihr nicht entziehen kann, so beherrscht der Geist Caesars fortgesetzt auch in der zweiten Hälfte der Tragödie die Handlung und entlockt dem Brutus selbst das Geständnis:

„O Julius Caesar, du bist mächtig noch.
Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt.“

Von hier bis zu leibhaftem Umgehen des Geistes ist nur ein Schritt.

Es soll mit alledem nur gezeigt werden, daß Shakespeare sich nicht auf die äußeren, materiellen Erscheinungen einschränkt, daß er der inneren Stimme Gehör gibt, ja daß er schroffer Antinaturalist wird, indem er diese innere Stimme auch äußerlich zu Gehör bringt. Aber nie wird er Antirealist, indem er etwa die tiefere Wahrheit der

Dinge verletzte und die Innenwelt zur alleinigen Gesetzgeberin der Außenwelt machte.

Insbesondere wecken seine Traumdramen die instinktive Empfindung, wie weit wir in den Banden der Naturwesen beschlossen bleiben. „Ein Sommernachtstraum“ ist es, der uns unsere Abhängigkeit von der Natur zum Bewußtsein bringt: wie elementare Naturgeister den Menschen nach Belieben lenken, obschon wir selbst unsere Handlungen zu lenken glauben. Nicht unser freier Wille schafft, wir sind Spielball elementarer Naturkräfte. Und doch vermag der Mensch eine gewisse Macht über die Natur zu gewinnen: mit dieser tröstlichen Zuversicht entläßt uns der „Sturm“. Der Tugend und Wissenschaft ergeben, zwingt Prospero die Naturgeister in seinen Dienst. Was sie künden, ist die innere Stimme der Vergeltung: die Natur empört sich gegen die Schuldbeladenen.

„Ihr seid drei Sündenmänner, die das Schicksal
(Das diese niedre Welt, und was darinnen,
Als Werkzeug braucht) der nimmersatten See
Geboten auszuspein, und an dies Eiland,
Von Menschen unbewohnt, weil unter Menschen
Zu leben ihr nicht taugt . . .“

Und mit klaren Worten setzt der Luftgeist Ariel hinzu:

„Ihr Toren! ich und meine Brüder
Sind Diener des Geschicks.“

Für die Untat der Sünder haben

„Die Mächte, zögernd, nicht vergessend, jetzt
Die See, den Strand, ja alle Kreaturen
Empöret gegen euren Frieden . . .
Um euch zu schirmen vor derselben Grimm,
. . . hilft nichts als Herzensleid
Und reines Leben künftig.“

„Der Sturm“ ist vermutlich Shakespeares letztes Werk; als seiner Weisheit letzten Schluß dürfen wir also diese Botschaft ansprechen: Der Mensch ist Spielball der Naturelemente, aber diese sind Diener eines elementaren Geschickes, das früher oder später unaufhaltsam den Schuldigen trifft. Befreit von der Empörung der Naturmächte und aller Kreatur, d. h. entsühnt wird er nur durch Herzensleid und reines Leben künftig.

Niemand wird den Mut haben, diesem elementaren Genius eine vorgeschritten moderne Weltanschauung, niemand aber auch, ihm eine sittliche Weltanschauung abzusprechen. —

Nicht nur sittlich steht Shakespeare über seinen Gebilden: bei aller Gegenständlichkeit seiner Charakterzeichnung brechen doch auch sonst gewisse Ideale des Dichters durch. Vor allem bedeutsam — auch für seine Weiterwirkung als Stilmuster — eine edle, lautere, nationale Begeisterung. Schon den „König Johann" beschließt der ritterliche Bastard:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun diese seine Großen heimgekommen,
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Not und Reu',
Bleibt England nur sich selber immer treu."

Inzwischen hatte Shakespeare begonnen, eine zeitlich ineinandergreifende Kette von Dramen dem populärsten Abschnitt der vaterländischen Geschichte zu widmen. Durch den siegreichen Kampf gegen Spanien war das englische Nationalgefühl mächtig gehoben. Auch auf der Bühne wollte das Volk seine Helden sehen. Und Heinrich V., der Besieger Frankreichs, war der volkstümlichste von allen. Shakespeares Tetralogie setzt mit Richards II. Untergang und Heinrichs IV. Aufkommen ein, um später mit dem Doppeldrama „Heinrich IV." schon den Prinzen Heinz in den Vordergrund des Interesses zu rücken, schließlich Heinrichs V. Kampf gegen Frankreich selbst zum Gegenstand eines Dramas zu machen.

Die Klage des sterbenden Gaunt über die unter Richard II. eingerissenen heillosen Zustände ist von einer wehmütig stolzen Verherrlichung Englands durchzogen:

„Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus verteidigt

Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Amm' und schwangre Schoß erhabner Fürsten,
Furchtbar durch ihr Geschlecht, hoch von Geburt,
So weit vom Haus berühmt für ihre Taten,
Für Christendienst und echte Ritterschaft,
Als fern im starren Judentum das Grab
Des Weltheilandes liegt, der Jungfrau Sohn:
Dies teure, teure Land so teurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so teuer,
Ist nun in Pacht, — ich sterbe, da ich's sage —
Gleich einem Landgut oder Meierhof."

Wohl einem Shakespeare, daß er eine derart leidenschaftliche Huldigung nicht als deutscher Dichter an Deutschland richtete: keine Frage, er wäre zum Chauvinisten, Hurra-Patrioten und tendenziösen Geschichtsfälscher avanziert! Wer bei uns nämlich in Kunst und Wissenschaft nationale Gesinnung verrät, ist nicht nur „vom alten Stil", mehr: macht sich „verdächtig" . . . Das Prädikat „Geschichtsfälscher" wäre bei uns einem Shakespeare um so sicherer, als er Engländer genug war, um die Kämpfe mit Frankreich im „Heinrich V." recht subjektiv, also parteiisch aufzufassen. Ja, dieser Shakespeare war kein nüchterner Stoffhuber: sein

„gutes, edles, stolzes Herz
Schlägt laut empor
Beim süßen Namen: Vaterland!"

Selbst aus dem Blut, mit welchem der Krieg der Rosen, last not least der dritte Richard den Boden Englands gedüngt hat, schlägt die Flamme vaterländischer Gesinnung hoch empor:

„England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst:
Der Bruder, blind, vergoß des Bruders Blut;
Der Vater würgte rasch den eignen Sohn;
Der Sohn, gedungen, ward des Vaters Schlächter . . .
Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts!"

Sind auch all solche nationale Ergüsse Personen in den Mund gelegt, deren Charakter sie wohl anstehen, so flutet offenbar doch des Dichters eigene Gesinnung über die Dämme starr objektiver Gestaltendichtung. —

Dieser nationale Zug in Shakespeare bleibt nicht patriotische Tendenz, er durchdringt die gesamte Lebensanschauung, ja formt die Persönlichkeit des Dichters. Die englische Natur und die englische Geschichte werden für seinen dichterischen Charakter bestimmend. Der nordische Mensch, von der energischen Seeluft angeweht, mit dem Stürmen der Elemente vertraut, doch in mildem Inselklima gediehen . . . Er liest in den Büchern der englischen Geschichte, er liest von elementaren Leidenschaften, von furchtbarer Blutschuld und furchtbarem Verhängnis, einen wilden Totentanz der Großen. Seine dichterische Produktion geht von diesen in Blut gemalten Bildern der vaterländischen Vergangenheit aus. Rücksichtslose Realpolitik und praktischen Sinn trägt die angelsächsische Rasse als Erbteil. Hier ist der spleen des Nebelländers zuhause, hier aber auch der Humor des old merry England; hier erzieht sich im muntern Tummeln und Üben des Leibes eine kräftige, zuversichtliche Jugend: hier wurzelt ein Prinz Hamlet wie ein Prinz Heinz. Von hier fliegt die Sehnsucht nach Süden, und auch Shakespeare scheint das Land Italien geschaut, die bunten Bilder italienischen Lebens in seine Phantasie eingesogen, die elementaren Sinnenmenschen des Südens in ihrer natürlichen Entfaltung studiert zu haben.

Shakespeare ist im besondern Engländer aus dem Zeitalter der Elisabeth. Getragen von dem nationalen Aufschwung der großen Epoche, erhebt er sich nicht nur zu den großen Gestalten der englischen Geschichte, findet er Verständnis für die antike Weltbeherrscherin Rom und ihre politischen Genien, vor allem für Caesar, desgleichen für einen Coriolan. Und auch für einen Mark Anton findet Shakespeare zulängliche Maße: denn als gleichzeitiger Erbe der Renaissance versteht und verficht er das Recht der blühenden Persönlichkeit überhaupt, die auf sich selbst gestellt ihr Leben nach eigenen, organischen, elementaren Gesetzen lebt. Dazu beginnt die große Erneuerung der Wissenschaft, die Naturwissenschaft reckt ihr Haupt, Beobachtung wird zum Prinzip der Weltbetrachtung. Die realistischen Bilder aus zahlreichen Gebieten der Natur und des Lebens konnten sich Shakespeares Phantasie nur in einer Zeit wie dieser einprägen. Naturwissenschaft und kirchliche Reformation wirken zusammen, um eine moderne Auffassung des Menschen anzubahnen, die im Gegensatz zu der mittelalterlich-katholischen Gebundenheit und Abhängigkeit vom göttlichen Verhängnis die individuelle Freiheit des Menschen statuiert. Alles Züge, die Shake-

speare zeitlich bedingen, aber nicht eben eingrenzen, ihn vielmehr zum poetischen Bahnweiser der Neuzeit stempeln. —

Im Kern ein elementarer Naturgeist, kennt Shakespeare doch ein Weltgewissen, eine organisch heranreifende Vergeltung. Im Kern ein objektiver Charakteristiker, prägt er seinen Gebilden eine national und zeitlich bestimmte Physiognomie auf. Im Kern der verwegenste Nachbildner des natürlichen Lebens, erhebt er sich ähnlich mit seinen Ausdrucksmitteln weit über die unzulängliche Sprache des alltäglichen Lebens, indem er sie durchgeistigt und künstlerisch umwertet. Shakespeares Sprache will immer nicht „konsequent naturalistisch“ genommen werden: sie holt vor allem die im stumpfen Alltagsleben unausgesprochenen Herzenstöne herauf, sie liest nicht sowohl äußerlich von den Lippen, als vielmehr im Herzen die geheimsten Seelenregungen ab.

Man geht an Shakespeare fremd vorbei, wenn man z. B. Gestalten wie Cordelia tadelt: sie spräche etwas zu bewußt, zu trotzig ihren Wahrheitsdrang aus. In der Dichtung sagt sie eben nicht nur, was sie im Leben sagen würde, auch was sie denkt, ja fühlt. Ähnlich sind Romeo und Julia mit der Phantasie, nicht mit dem Verstand zu beurteilen; nicht immer die äußere Wahrscheinlichkeit kommt zum Ausdruck, immer aber die innere Wahrheit des Lebens. Und anders nicht Richard III. oder Prinz Heinz oder die Gestalten im „Kaufmann von Venedig“, in „Viel Lärm um nichts“.

So geht denn dieser Shakespeare noch immer auf Poesie der Sprache aus. Voran schwelgt die Liebe in allem Blumenglanz und Blumenduft der Worte. Jeder denkt hier in erster Linie an „Romeo und Julia“. Daß der Dichter bei allem Hinausgreifen über die Sprache des prosaischen Lebens sich nicht zu bloßer Lyrik versteigt, daß er dramatischen Dialog, dem Charakter entsprechend, zu führen weiß, wird durch Abstufung des Ausdrucks selbst zwischen Romeo und Julia evident. So möchte er das Glück einer Vermählung im Überschwang feiern; sie aber ist zu reich an Gefühl, um reich an Worten zu sein, — und doch spricht die Liebe selbst aus all ihren Regungen, all ihren Handlungen.

Nicht minder beredt ist die stumme Sprache der Liebe in Porzias Verzögerung der Wahl. Aber wo die Leidenschaft im jungfräulichen Weibe zum Ausbruch kommt, findet Shakespeare Worte so innig und

so zart zugleich, daß man vermeint die Flackerflamme der Scham über ein weißes Mädchengesicht züngeln zu sehen.

„Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungestüm Verzagen,
Und bange Schau'r, und blasse Schüchternheit.
O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit!"

Zu wilderen Flammen schlägt die Liebe des Paars Lorenzo und Jessica auf, und doch höchst bezeichnend in poetischer Spiegelung:

„Der Mond scheint hell: in solcher Nacht wie diese,
Da linde Luft die Bäume schmeichelnd küßte
Und sie nicht rauschen ließ, in solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas
Und seufzte seine Seele zu den Zelten
Der Griechen hin, wo seine Cressida
Die Nacht im Schlummer lag." —
„In solcher Nacht
Schlüpft überm Taue Thisbe furchtsam hin,
Und sah des Löwen Schatten eh' als ihn,
Und lief erschrocken weg." —
„In solcher Nacht . . ."

So tauschen in Wechselrede die Liebenden ihr Verlangen aus. Diese Poesie der Liebe geht unwillkürlich in Musik über, am unmittelbarsten und vollendetsten innerhalb des Dreikönigsspiels „Was ihr wollt":

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! . . .
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und gibt. — Genug! nicht mehr!
Es ist mir nun so süß nicht, wie vorher.
O Geist der Lieb', wie bist du reg' und frisch!"

Auch in diesem Drama findet der Dichter der Leidenschaft wieder die zartesten Farbentöne, wo er das erste Erwachen edler Liebe zeichnet:

„Verschämte Lieb', ach! sie verrät sich schnell
Wie Blutschuld: ihre Nacht ist sonnenhell.
Cesario, bei des Frühlings Rosenjugend!
Bei jungfräulicher Sitt' und Treu' und Tugend!
So lieb' ich dich, trotz meinem stolzen Sinn,
Daß ich des Herzens nicht mehr mächtig bin!"

Diese jungfräuliche Scheu, die sich von Liebe überrumpelt sieht, klingt geradezu in elegische Töne aus:

„Wie leicht wird's hübschen Gleißnern nicht, ihr Bild
Der Weiber weichem Herzen einzuprägen!
Nicht wir sind schuld, ach! unsre Schwäch' allein:
Wie wir gemacht sind, müssen wir ja sein!"

Es webt Seele in solchen Klängen. Und Seele auch in jenen tiefempfundenen Liedern, die für den melancholischen Humor des Shakespeareschen Narren bezeichnend sind. So im Dreikönigsspiel besonders

„Komm herbei, komm herbei, Tod!"

ähnlich:

„Und als ich ein winzig Bübchen war,
Hopp heisa, bei Regen und Wind!"

Die meisten eingestreuten Gesänge gehen geradezu in den Ton des Volksliedes über. Man lese, nein: man singe in „Viel Lärm um nichts":

„Klagt, Mädchen, klagt nicht Ach und Weh,
Kein Mann bewahrt die Treue;
Am Ufer halb, halb schon zur See,
Reizt, lockt sie nur das Neue."

Der Refrain:

„Weint keine Trän' und laßt sie gehn,
Seid froh und guter Dinge,
Daß statt der Klag' und dem Gestöhn
Juchheisasa erklinge"

— solch Refrain erhöht noch den Anstrich des Volksliedartigen.

Neben der seelenvollen Ader durchzieht den Shakespeareschen Dialog mit Vorliebe eine geistreiche, schlagfertige Medisance. Mit besonderer Vorliebe ist neben das seelenvolle Mädchen eine bizarr neckische Begleiterin gestellt. Gelegentlich vereinen sich auch beide Züge in einem Mädchen: die Seele als Innenfond, der Witz als äußere Waffe. So „Viel Lärm um nichts" mit Hero und Beatrice, „Was ihr wollt" mit Olivia, Viola und andererseits Maria. Ist Beatrice das ausgeprägteste Exemplar einseitig schlagfertigen Esprits, vereint im „Kaufmann von Venedig" Porzia edle Zartheit mit geistreicher Frauenlist. Beatrice „spricht lauter Dolche, und jedes Wort durchbohrt"; sie ist „einmal dazu geboren, lauter Torheiten und nichts

Ernsthaftes zu sprechen"; „sie spottet alle ihre Freier von sich weg". Aber auch Porzia zeigt sich bei allem gefühlvollen Wesen von wehrhafter Zunge gegen unbequeme Freier, und so schon prädestiniert für die Lösung des Shylock-Problems durch gesunden Mutterwitz.

Wie das Elementare und Gewaltige in Shakespeares tragischen Werken vorherrscht, ist diese Mischung von Gemüt und Witz für seinen Lustspieldialog bezeichnend. Da indes auch die Tragödien und großgeschichtlichen Dramen an dem Schlichtmenschlichen und Heitern nicht vorübergehen, trifft man zugespitzt geistreiche, schlagkräftige Dialogstellen in allen Werken Shakespeares. Zu besonderer Virtuosität hat er die Verwendung scharfgeprägter Wortspiele ausgebildet. Ja, nach der üblen Sitte seiner Zeit, die sich im Komischen wie im Tragischen nicht leicht genugtun konnte, sind oft, besonders in den Jugendwerken, die Silben gar zu fein gestochen, — man denke selbst an „Romeo und Julia".

Die Sprache Shakespeares bietet also nicht unbehauenen Rohstoff, ist auf die eine oder andere Weise geschliffen, durchgeistigt. Das vollendetste Mittel, welches die Sprache des alltäglichen Lebens ohne Verzerrung ihres charakteristischen Tonfalls künstlerisch accentuiert, Übertragung in die bildliche Sphäre, wird von Shakespeare vor allem mit schöpferischer Gewalt ausgeübt. Nicht ein äußerer Schmuck der Rede, wie ihn dii minorum gentium überallher zusammenraffen und stillos durcheinander als bunten Behang aufflicken: das Bild vielmehr organisch aus der bezeichneten Sache erwachsend, als innere Anschauung festgehalten und durchgeführt, — die natürliche Vorstellungsform für die Phantasie des auserwählten Künstlers. Diese bildnerische Gewalt, mit dem bildenden Künstler wetteifernd und doch ihn durch dramatische Bewegung übertrumpfend, verwandelt das Wort in Anschauung, den Satz unmittelbar in Handlung.

„Sein Heldenherz,
Das im Gewühl der Schlachten sonst gesprengt
Die Spangen seiner Brust, fällt ab zur Schmach,
Und ist zum Fächer worden, und zum Blasbalg,
Die lüsterne Zigeun'rin abzukühlen."

Sofort sind wir sinnfällig in die Situation von „Antonius und Kleopatra" eingeführt; sofort haben wir die charakteristische Farbenmischung, in welche die Handlung getaucht ist.

„Wie ekel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
Der auf in Samen schießt; verworf'nes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich."

Wieder drängt sich in eine einheitliche Anschauung die Umgebung Hamlets und seine Stellung zu ihr zusammen.

„Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus":

das temperamentvolle Wesen der Porzia ist damit plastisch, ja dramatisch herausgestellt, die Seelenregung hat Körper gewonnen, sich in greifbare Handlung umgesetzt. Neben diese Welt der Realität ist eine zweite Welt der Symbole gerückt, welche die zerstreuten Züge der Wirklichkeit in klaren Bildern spiegelt.

„Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis."

Nicht verzerrt, nicht beschönigt ist die Wirklichkeit, sie ist geklärt und bereichert.

Durch all diese künstlerischen Mittel der Sprache sind wir ohne weiteres über die Alltäglichkeit emporgehoben. Durch einen feingeschliffenen Krystallspiegel blicken wir in die treibenden Kräfte des schäumenden Lebens.

„Das Kleinliche ist alles weggeronnen."

Es ist wahr, ein paarmal verwendet Shakespeare die Mundart, läßt auch gelegentlich Mißhandlungen der Sprache, namentlich Verdrehung von Fremdwörtern zu. Aber es geschieht zu ausgesprochen komischen Zwecken, als Mittel der Komik selbst. Von einer grundsätzlichen Aufnahme der Alltagssprache bleibt Shakespeare weit entfernt; ja er unterscheidet vielmehr grundsätzlich zwischen höherem und niederem Stil, schon indem er für jenen die Versform wählt — und die Verse herrschen in Shakespeares Dramen vor. Auch sein dramatischer Dialog ist Poesie.

Fünftes Kapitel.

Die Stilarten der deutschen Klassiker.

Immer aufs neue, mit einer Art elementarer Gewalt, mit organischer Nötigung treibt die deutsche Litteraturentwickelung zu einem Bündnis mit dem stammverwandten englischen Kunststil hin. Eine fromme Lüge der scholastischen Litteraturgeschichte stempelt die Blütezeit der neueren deutschen Dichtung in erster Linie zu einer Entfaltung antik-klassischer Keime. In Wahrheit blieben diese sekundär, und wo immer Pfropfreiser der Antike alleinbestimmend oder auch nur maßgebend für das Wachstum eines Zweigleins deutscher Dichtung wurden, da entstanden wohl edle Zierpflanzen, die aber meist im Herzen des deutschen Volkes nicht Wurzel faßten, jedenfalls nicht fortzeugend neue Blüten am Baume deutscher Dichtung trieben. Die eigentliche Erneuerung deutscher Dichtung geschah im Zeichen des englischen Litteraturgeistes.

1748 lenkt *Klopstock* mit seinem „Messias“, speziell in der dramatischen Produktion 1755 *Lessing* mit seiner „Miß Sara Sampson“ in englische Bahnen wieder ein. 1759 spielt dieser theoretisch in den Litteraturbriefen Shakespeare aus; 1767 beginnt er die Hamburgische Dramaturgie, welche endgültig den französischen Klassizismus im deutschen Ansehen zu gunsten Shakespeares stürzt. Und schon kann er nun auf *Wielands* Übersetzung des großen Britten verweisen. Lessings eigene „Emilia Galotti“ entlockt 1772 einem kundigen Beurteiler wie Ebert den Bewunderungsruf: „O Shakespeare-Lessing!“ Im nächsten Jahre veröffentlicht *Goethe* den „Götz“, in dessen erster Gestalt *Herder* eine so weit getriebene Abhängigkeit von dem englischen Stilmuster erkannte, daß er, der den jungen Goethe in den Shakespeare-Kult hereingezogen, schier abwehrte:

„Shakespeare hat euch ganz verdorben!“ Auch der junge Schiller geht von Shakespeare aus. Die Meisterwerke des englischen Dichterkönigs selbst gelangen durch die zielbewußte Einführung Friedrich Ludwig Schröders auf die deutsche Bühne, um allmählich auch quantitativ auf ihr als Großmacht zu herrschen.

Was war es denn für ein Geist, den Klopstock in die antike Form des Hexameters goß? Unter dem Einfluß Miltons trat anstelle der im französischen Stil üblichen Würde natürliche Größe, anstelle geistreichen Spiels entfaltete er heilige Begeisterung, anstelle galanter Zärtlichkeit beschwor er Leidenschaft und Seligkeit, Himmel und Hölle. Unüberbrückbar ist aber auch die Kluft, die vom antiken Stil trennt: der Abstand dieser lodernden Begeisterung von der abgeklärten Ruhe Homers kann nicht größer sein. Die epische Überlegenheit von „Hermann und Dorothea“ in Ehren: trotzdem der wohlige, anschauliche Stil des Homer auf die Gestaltung deutschen Lebens gewandt ist, fehlt dem köstlichen Goetheschen Werke alles, um im deutschen Geistesleben Epoche wie „Der Messias“ zu machen, der eben das deutsche Gefühlsleben zur Entbindung brachte.

Wo Lessing den Shakespeare gegen die Franzosen ausspielt, da spielt er vor allem Natur gegen Künstelei, Einfalt gegen Witz, Größe gegen Ungeheuerlichkeit, Leidenschaft gegen Galanterie, Kühnheit gegen Konvenienz aus. Es fragt sich, wie weit seine eigene dichterische Annäherung an den großen Stammverwandten reicht. Die „Miß Sara“ greift noch nicht auf Shakespeare selbst zurück, geht beim bürgerlichen Trauerspiel der jüngeren Engländer in die Schule. So fehlt, von der Marwood abgesehen, Größe, Kraft, Leidenschaft. Aber ein breiter Strom von Gefühlsleben flutet nun doch in die deutsche Poesie hinüber.

„Minna“ und „Emilia“ heben denn schon den Stoff aus dem bürgerlichen Mittelmaß in die Sphäre öffentlicher Bedeutung. Wie viel das Drama dadurch sofort gewinnt, erhellt aus der Gegenüberstellung der „Minna“ mit ihrer litterarischen Hauptquelle. Farquhar schon läßt sein „Beständiges Paar“ („The constant couple“) sich durch den versetzten Verlobungsring wiederfinden und ebenso den verarmten Liebhaber aus Edelmut der abermaligen Verbindung widerstreben. Was hat Lessing aus dieser Familiengeschichte durch die Verknüpfung mit den großen politischen Ereignissen seiner Zeit gemacht! Ein Werk von nationaler Bedeutung, ein lebendiges und

ewig bedeutsames Nationaldrama. Damit erschließt sich uns, inwieweit Lessing von den Engländern gelenkt ist, inwieweit er aber über sie hinausgeht. Auf sie geht der gemütvolle, rührend-komische Grundzug, auf sie die Anregung zu individueller Charakteristik zurück. Der Witz der römischen wie der französischen Komödie ist verabschiedet, verabschiedet ihre Zeichnung nach Chargen oder Typen oder Inkarnationen einer einzigen Leidenschaft. Der rein künstlerische Wert der Lessingschen Gestalten erschließt sich uns erst, wenn wir sie mit dem höchsten Maßstab, dem individuellen eines Shakespeare, messen, wenn wir diese lebensprudelnden in ganzer Lebensfülle erfassen.

Da offenbart sich uns Tellheim als ein preußischer Offizier, in dem sich die peinliche Standesehre oder doch das ritterlich zugespitzte Ehrgefühl des preußischen Offizierkorps bis zur Verleugnung der natürlichen Ehrenpflichten versteigt; aber diese Grundzüge von allgemeiner Bedeutung schälen sich aus einer bis ins einzelne individuell bestimmten Zeichnung heraus: der Fall Tellheim hat seine allgemeine Bedeutung, aber bleibt doch ein eigenartiger Einzelfall. Die Verwundung Tellheims, die Verabschiedung der Freibataillone mögen noch allgemeine Schicksale heißen; schon die Schwere, mit der sie Tellheim hinnimmt, die Übertreibung seines Unglücks bis zur Selbstbeschimpfung als Krüppel und Bettler setzt seinem Bilde eine individuelle Farbe von entscheidender Bedeutung für die Handlung auf. Dazu der Vorschuß, den er dem Feind leistet, sein Verhältnis zu Just und Werner, die ritterliche Aufopferung des selbst Bedrängten für die Dame in Trauer, die schweigende Verachtung für den Wirt — das alles bereitet sein entscheidendes Verhalten gegen Minna vor, motiviert es aus seinem Charakter. Nicht weniger individuell und lebendig Minna: nimmt er das Leben männlich schwer, so steckt sie voll jugendlicher Lebenslust; geht er blind geradezu, so gelangt sie mit weiblicher List auf Umwegen noch zum Ziel; verrennt er sich pedantisch in ein künstliches Gebäude von äußern Ehrenpflichten, so empfindet sie instinktiv die Pflichten des natürlichen Ehrgefühls; — bleibt er der lebensernste, ehrverbissene, pflichtgeübte preußische Offizier, so lebt in ihr das anmutige, bewegliche, schalkisch verschlagene sächsische Mädchen.

Hier stehen wir auf Shakespeares Bahnen — aber Lessing gibt einesteils weniger, anderenteils mehr. Es fehlt dieser individuellen Fülle an der elementaren Leidenschaft, die sich wie Feuer und Wasser unaufhaltsam ihren Weg bahnt; es fehlt schon am Hinübergreifen der

Charakteristik auf den physischen Organismus, an ihrer Zurückführung bis auf die Wurzeln des menschlichen Seins. Aber was der deutsche Dichter aus Eigenem hinzutut, winkt zukunftverheißend für die Ausbildung eines eigenen deutschen Litteraturgeistes, der über die englische Schulung hinauswächst. Theoretisch betont Lessing in der Dramaturgie, wie schon Elias Schlegel, den Vorteil, den die einheimischen Sitten besonders in der Komödie haben. Shakespeare, der Stammverwandte, steht uns näher als Corneille und Voltaire, — aber auch er ist nicht wir selbst. So ist die Tür zu unserm spezifisch deutschen Leben geöffnet.

Da sind deutsche Ereignisse von nationaler Bedeutung, Menschen von spezifisch deutscher Färbung. Und sogleich rollt ein Problem sich auf: die Gestalten dieser deutschen Welt sind nach ihrer Stammeszugehörigkeit nicht nur äußerlich bezeichnet, auch innerlich charakterisiert: schon mit dem Berliner Wirt geraten die sächsischen Mädchen im Stammesgefühl ein wenig aneinander; dann treten ihnen Gestalten entgegen, wie sie für das friderizianische Heer charakteristisch sind. Wie viel von ihrer Lebensfarbe würde man ihnen benehmen, wollte man sie in sächsische oder österreichische Montur stecken! Oder vielmehr wir würden durch die aufgezwungene Uniform ihr preußisches Herz sehen, das preußische Erdreich wittern, dem sie entstammen.

Zu diesen englischen und deutschen Elementen gesellt sich überdies ein Rest französischer Form. Der äußere Aufbau vermeidet die englische Zerflossenheit, um die Handlung so ökonomisch wie möglich zu konzentrieren. Wo Lessing die Einheit der Zeit und des Ortes grundstürzend bekämpft, erkennt er sie doch als äußeren Vorteil an, dem nur keine innere Notwendigkeit aufgeopfert werden dürfe, wie es in der klassisch-französischen Technik konventionell geworden war. Diesem Zwang, der bis zur Vergewaltigung ging, entwand sich Lessing, — um sich in Freiheit der einheitlichen Form möglichst anzunähern. „Die Szene ist abwechselnd in dem Saale eines Wirtshauses und einem daran stoßenden Zimmer“: das ist nicht die strenge Einheit des Ortes, aber doch eine Konzentration, die ihr so nahe wie möglich kommt, dabei ohne Zwang, weil es sich um ein zugereistes Fräulein und einen Junggesellen handelt, der im Wirtshaus logieren kann. Der von der französischen Bühnenkonvenienz bewilligte Zeitraum eines auf dreißig Stunden verlängerten Tages ist dagegen nicht einmal ausgenutzt, die Handlung vielmehr auf einen Tag im engsten Sinn zusammen-

gezogen — vom frühen Morgen bis zum späten Nachmittag spielt sie sich flott hintereinander ab.

Durch dieselbe Mischung macht der Stil der „Emilia Galotti" in der Tragödie Epoche. Das sind Menschen, gemischte Charaktere, differenzierte Individuen, keine bloßen Charaktermasken einer Einzelleidenschaft. Und selbst die organische Natur gelangt hier zum Durchbruch, wenn die von der drohenden Verführung geängstigte Heldin ausbricht:

> „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne . . . Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da unter den Augen meiner Mutter, — und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten!"

Ja, wiederum — meinen wir — kann man Lessing nur dann gerecht werden, nur dann vom rechten Gesichtspunkt beurteilen, wenn man ihn in seiner Beziehung zu Shakespeare erfaßt. Dieser wahrhaft große und klassische Dichter hat wohl in seinem vielberufenen, stolzbescheidenen, halb ironischen Geständnis: nur von der Kritik etwas zu erhalten, was dem Genie sehr nahe komme, aber kein Dichter zu sein, da ja die Kritik das Genie ersticken solle, — die Rechnung ohne die Beschränktheit des Obenhinlesers gemacht. Denn obschon nicht elementar emporschießend, sondern durchdacht und dialektisch durchgearbeitet, ist die Leidenschaft einer Emilia alles eher als nur gedacht und gearbeitet: nicht nur durch ihr direktes Geständnis in Worte gekleidet, durch die ganze kontrastierende Zeichnung des berückenden Prinzen und des tugendsteifen Appiani wirklich dramatisch gestaltet ist das kühne Wagnis, das Erwachen der Sinne im jungfräulichen Busen organisch zu motivieren.

Auch abgesehen davon ist die individuelle Ausgestaltung des Prinzen ein Beweis souveränen Reichtums an Lebenszügen. Obschon der Verführer, ist er nicht mehr der eingefleischte Teufel des primitiven Dramas, ist er in die verführerischste Schlangengestalt gekleidet und glänzt in bunter Farbenpracht. Seine bestrickende Liebenswürdigkeit, die kecke Gewandtheit seines Auftretens, Redens und Handelns, der Nimbus herablassender Majestät, die ganze ästhetische Sphäre, die er um sich verbreitet, der Rausch des jugendlich Gefühlvollen — das alles stempelt die Rücksichtslosigkeit, weil Zügellosigkeit seines sinnlichen

Begehrens, die in ihrer Nacktheit abstoßen würde, zu einer unentrinnbaren Gefahr gerade für die unerfahrene Unschuld.

Und wieder ist die Charakteristik menschlich echt und voll wie zugleich spezifisch aus dem deutschen Leben emporgewachsen. Nicht nur — wie männiglich bekannt — die sozialen Zustände an deutschen Höfen, auch deutsche Charaktere blicken aus dem zur Objektivierung geflissentlich gewählten fremden Gewand hervor. Wir brauchen nur der heimischen Landesherren des sächsischen Untertans Lessing zu gedenken, um orientiert zu sein, daß die Verbindung von gewissenloser Pflichtvernachlässigung, Prunk, schamloser Maitressenwirtschaft und Kunstgönnerschaft dem deutschen Leben abgestohlen ist. Auch ist die Zeit wieder festgelegt und führt über Shakespeare ebenfalls hinaus, in des deutschen Dichters eigene Lebenssphäre: es ist der Vorabend der französischen Revolution, aber in deutscher Loyalität begangen: die Fürsten erscheinen nur als „Menschen", Teufel sind die, die sich „in ihren Freund verstellen", vor den Stufen des Thrones ebbt die Sturmflut zurück, die durch die deutschen Geister wogte.

Aber noch ein anderes Moment an dieser Tragödie geht über Shakespeare hinaus, in den deutschen Geist zurück. Deutsch wie die Zustände und die Menschen ist der Ideengehalt, ja die eigenartige Tragik des Werkes. Nicht länger ist des Menschen Los in seiner physischen Realität beschlossen; der Tod, der schon in Shakespeares Tragik aufgehört hat eine Strafe zu sein, hört auf ein trauriges Ende oder selbst ein Ende der Pein zu sein: der physische Untergang wird zum Postulat sittlicher Freiheit. Was gilt noch dieses Leben? „Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben." Zwar die Heldin hat „nur ein Leben zu verlieren" — aber auch „nur eine Unschuld". So wird der todbringende Dolch zum unbekannten, doch willkommenen Freund, und der Vater, „der, seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkt", gibt ihr „zum zweitenmal das Leben". Sterben heißt kaum noch leiden: wo leben hieße „leiden, was man nicht sollte, dulden, was man nicht dürfte"! — Mit solcher Auffassung hört der physische Tod auf, das letzte Los zu sein: ein Reich des Geistes, die sittliche Welt öffnet ihre Tore. Mit solcher Auffassuug gewinnt der individuelle Mensch die volle Herrschaft über sein Schicksal: er wächst über sein physisches Schicksal hinaus, indem er sich ihm freiwillig unterwirft, um sein sittliches Schicksal zu retten. Die

menschliche Freiheit offenbart sich in ihrem metaphysischen Charakter. Das tragische Leiden und Mitleiden führt durch physische Vernichtung, durch Ertötung des Sinnlichen zu sittlicher Erhebung. Die Poesie ist auf der Höhe der christlichen Weltanschauung angelangt. —

Fast gleichzeitig mit Lessings „Emilia", weit vor das Ideendrama „Nathan", fällt Goethes „Götz". Während Lessing auch in der Tragödie formal den geschlossenen Aufbau des französischen Stils mit einem gewissen Maß der englischen Bewegungsfreiheit vereint, weiß sich der junge Goethe und die ganze Sturm- und Drang-Periode gerade darin viel, die wilde Bewegung des Shakespeareschen Szenenbaus unbeschränkt zu übernehmen. Auch innerlich steht Goethe dem Will of all Wills näher — und freilich vorerst kritikloser gegenüber. Was in der Erfassung Shakespeares über Lessing hinausführt, ist vor allem die geniale Intuition, mit welcher die Charaktere in ihrer Ganzheit erfaßt sind, so daß hinter jeder Einzelhandlung die ganze, in allem Reichtum geschlossene Persönlichkeit steht. Die physische Seite des menschlischen Organismus bringt der junge Goethe, wie nach ihm die Lenz, Klinger, Wagner, recht geflissentlich zur Geltung, auch hierin jeder ein trotziger, auf das Erbe des Meisters pochender Shakespeare-Jünger. Wer verkennt den Einfluß von Falstaffs Verdauungsphilosophie auf die Gegenüberstellung des Mönchlebens mit dem Ritterleben im Munde des Bruder Martin?

> „Wenn ihr gegessen und getrunken habt, seid ihr wie neu geboren; seid stärker, mutiger, geschickter zu eurem Geschäft. Der Wein erfreut des Menschen Herz, und die Freudigkeit ist die Mutter aller Tugenden. Wenn ihr Wein getrunken habt, seid ihr alles doppelt, was ihr sein sollt, noch einmal so leicht denkend, noch einmal so unternehmend, noch einmal so schnell ausführend . . . Aber wir, wenn wir gegessen und getrunken haben, sind wir grad das Gegenteil von dem, was wir sein sollen. Unsre schläfrige Verdauung stimmt den Kopf nach dem Magen, und in der Schwäche einer überfüllten Ruhe erzeugen sich Begierden, die ihrer Mutter leicht über den Kopf wachsen."

Dieser lutherisch angehauchte Mönch nach dem Herzen der Stürmer und Dränger geht in seiner Würdigung der physischen Organe noch weiter:

> „Was sind die Mühseligkeiten eures Lebens gegen die Jämmerlichkeiten eines Standes, der die besten Triebe, durch die wir werden, wachsen und gedeihen, aus mißverstandner Begierde, Gott näher zu rücken, verdammt?"

Unzweideutig zieht der Dichter das Reich der Sinne auch für die Atmosphäre Adelheids am weihrauchgeschwängerten bischöflichen Hofe heran; am sensitivsten erfaßt Franz ihren Eindruck:

> „Das letzte Mal, da ich sie sah, hatte ich nicht mehr Sinne als ein Trunkener. Oder vielmehr, kann ich sagen, ich fühlte in dem Augenblick, wie's den Heiligen bei himmlischen Erscheinungen sein mag"

(schon hier ein „sinnlich-übersinnlicher Freier"!).

> „Alle Sinne stärker, höher, vollkommener, und doch den Gebrauch von keinem."

Und so fort bis zur Berührung ihres Kleidersaums:

> „Das fuhr mir durch alle Glieder, nnd ich weiß nicht, wie ich zur Tür hinausgekommen bin."

In der Folge hat namentlich die Entwickelung Weislingens auf physiologische Momente acht. Freilich hat sich dem Dichter hier noch nicht im Sinne Shakespeares der elementare Zusammenhang des menschlichen Organismus mit den Naturgewalten erschlossen, wie ihn seine Balladen, voran „Der Fischer" und „Erlkönig", ausprägen.

Weit größeren Raum noch als der große Britte gewährt Goethe dagegen den Genreszenen mitten in der heroischen Handlung. Man spürt, daß er von den Niederländern kam, als er an Shakespeare herantrat: durch das Medium ihrer Malerei schmilzt ihr Stil aufs neue mit dem englischen zu einem Machtfaktor in der Entwickelung des deutschen Dramas zusammen. Götz, aus Kämpfen heimgekehrt, ruht im Schoß seiner Familie aus, schwatzt mit seinem Knaben. Auf dem Anstand, des Feindes harrend, nimmt er an der Bauernhochzeit teil und würzt den Trank mit biedern, kerndeutschen Gesprächen. Oder er sitzt daheim, schreibt seine eigene Geschichte, und indem er schreibt, was er getan, ärgert er sich über den Verlust der Zeit, in der er etwas tun könnte. Dieser Stil des epischen Verweilens und des Episodenreichtums sprengt zu Zeiten die dramatische Komposition. Gar in der ersten Fassung des Werkes war der epische Charakter dermaßen ausgeprägt, daß sie sich mit Recht „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen, dramatisiert" nannte. Aber selbst die 1773 in Druck gegebene Überarbeitung empfand ein Lessing mit treffend ästhetischem Takt als Biographie in Dialogform — wie ja auch jene im Stück erwähnte Autobiographie des Ritters noch immer zugrunde lag. — Episch bleibt auch die Lösung: kein frischer Schlachtentod — auch im

ästhetischen Sinne nicht —, ein Hinsterben in der Gefangenschaft, ohne nötigenden Zusammenhang mit dem Charakter des Helden:

> „Suchtest du den Götz? Der ist lang hin. Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen."

Ausdrücklich betont Götz, an seinen äußeren Schicksalen zugrunde zu gehen:

> „Wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht auf. Ich weiß am besten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und meine Wunden — es ist alles zusammen. Meine Stunde ist kommen . . ."

Schließlich gar:

> „Stirb, Götz — du hast dich selbst überlebt, die Edeln überlebt."

Nicht sowohl tragisch als episch klingt denn auch das Werk aus:

> „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß!" — „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!"

Statt des tragischen Mitleids Heldenverherrlichung. Götz ist der unschuldig Verstoßene, das Gewissen schlägt seinen Gegnern, sie trifft das heimliche Gericht, das die Stimme des Volksgewissens ist. Der ungetreue Schwächling Weislingen vergeht in Höllenqual:

> „Du bist ein furchtbarer Rächer, Gott!"

Sein buhlerisches, mörderisches Weib verfällt der Fem. — Das war an tragischer Wucht, an dramatischer Tiefe ein entschiedener Rückschritt hinter Shakespeare, wie hinter Lessing.

Aber Deutschheit hat auch der junge Goethe an seinen Charakteren aufs markanteste ausgeprägt. In Götz und seinem Kreise ein Idealbild altdeutscher Mannhaftigkeit und Biederkeit, am bischöflichen Hofe polemisch die zersetzend eindringenden romanischen Lebenselemente. Ein Kulturbild des Ritterlebens aus der Zeit des „Letzten Ritters", durchschlungen von Elementen des deutschen Volkslebens.

Englische, holländische und deutsche Züge bezeichnen auch noch die Physiognomie des „Egmont". Zunächst wieder geschlossene Individuen, mit Heranziehung selbst ihres physischen Temperaments.

> „Daß ich fröhlich bin,"

gesteht Egmont,

> „die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück; und ich vertausch' es nicht gegen die Sicherheit eines Totengewölbes. Ich

habe nun zu der spanischen Lebensart nicht einen Blutstropfen in meinen Adern, nicht Lust, meine Schritte nach der neuen bedächtigen Hof-Kadenz zu mustern . . ."

In gleichem Sinne wehrt er Oranien ab:

„Dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. — Weg! — Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder heraus!"

„Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundlich Mittel" —

schließt Egmont, um zu seinem Klärchen zu eilen.

Wie kontrastiert schon in seiner physischen Erscheinung von dieser arglosen Lichtgestalt höchst charakteristisch ein Alba:

„Da sitzt der hohläugige Toledaner mit der ehernen Stirne und dem tiefen Feuerblick, murmelt zwischen den Zähnen von Weibergüte, unzeitigem Nachgeben"

u. s. f. Als schon Machiavell daraufhin bemerkt, die Regentin habe zu diesem Gemälde einen guten Farbentopf gewählt, ergänzt sie sich noch:

„In meiner ganzen Schattierung, aus der ich allenfalls malen könnte, ist kein Ton so gelbbraun, gallenschwarz, wie Albas Gesichtsfarbe, und als die Farbe, aus der er malt."

Aber auch in der rein psychologischen Charakteristik weiß Goethe durch bezeichnende Kleinzüge das Individuum lebendig zu veranschaulichen. Klärchen, das schlichte Mädchen, das allein treu und tapfer bleibt, als alle Welt feige von dem preisgegebenen Helden abrückt; das auf der Gasse vergeblich das Volk zu Egmonts Befreiung aufwiegeln will; das dem Sterbenden als Genius der Freiheit erscheint, — dieses Klärchen wünscht schon am Eingang des Dramas:

„Wär' ich nur ein Bube und könnte immer mit ihm gehen, zu Hofe und überallhin! Könnt' ihm die Fahne nachtragen in der Schlacht!"

Und die Mutter holt weiter aus:

„Du warst immer so ein Springinsfeld; als ein kleines Kind schon, bald toll, bald nachdenklich."

Durch solche Züge geht die Charakteristik über bloßes Aufzählen abstrakter Eigenschaften hinaus, gewinnt konkrete Gestalt, Farbenfrische, dramatisches Leben.

Namentlich noch die Volksszenen stehen wenigstens im Grundzug der Charaktergebung unter Shakespeares Einfluß: die Masse, durch

eine Reihe Vertreter repräsentiert, erscheint als wankelmütig und feig. Aber Goethe geht weiter. Er streut Volksszenen reichlicher ein, führt sie breiter zu behäbiger Genrezeichnung aus und hebt eine Anzahl Individuen anschaulich von einander ab. Hier hat ihm ersichtlich die Holländerei den Griffel geführt. Die Freiheit der Niederlande als Thema rückt ja den Stoff von vornherein dieser Region nahe. So ist denn auch wirklich diese dramatische Behandlung eines großgeschichtlichen Stoffes nur zu weit aus dem heroischen Stil Shakespeares in das bürgerliche, schlichtmenschliche Genre der niederländischen Maler entgleist. — Ja, wennschon am eigenen Lebensblut des Dichters der Held genährt ist, der auch als Staatsmann im Grunde der liebenswürdige schlichte Mensch, der zärtliche Liebhaber bleibt: die Volksstimme stellt bereits in der ersten Szene einen Egmont als echten Niederländer dem spanischen König gegenüber: Dieser

> „ist kein Herr für uns Niederländer. Unsere Fürsten müssen froh und frei sein, wie wir, leben und leben lassen. Wir wollen nicht verachtet noch gedrückt sein, so gutherzige Narren wir auch sind . . . Er hat kein Gemüt gegen uns Niederländer, sein Herz ist dem Volke nicht geneigt, er liebt uns nicht; wie können wir ihn wiederlieben?"

Dagegen:

> „Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir alle ihn auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohlwill; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht . . ."

So überschleicht den arglos offenen Niederländer denn in der Folge die schleichende Hinterlist romanischer Staatskunst. — Auch sonst empfindet und betont das Volk seinen Gegensatz zu dem eindringenden Romanismus.

Im übrigen läßt sich an Egmont oder Oranien, an Klärchen oder Brackenburg eine intimere Stammescharakteristik kaum beobachten. Was an ihnen nicht allgemein menschlich, empfinden wir als deutsch. Jedenfalls sind es germanische Menschen, die den Lebenskreis des Helden erfüllen.

Philosophischer als die Geschichte, versucht Goethes Tragödie, den Untergang des Helden aus seinem Charakter zu motivieren: so wird er zum sorglosen Weltkind, das sich organisch nach den Gesetzen seiner Natur auslebt — und damit tut Goethe einen bedeutsamen weitern Schritt zu Shakespeare hin. Freilich verbleiben auch

hier, wie bei diesem, noch epische Reste; neben dem Charakter wirken äußere Ereignisse auf die Katastrophe hin:

„Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen; und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen.“

Aber derselbe Egmont, der im Abscheiden dieser Erkenntnis zuneigt, trägt doch ein ideales Bewußtsein in sich, das über die physische Realität hinausdeutet. Dem neugewonnenen Freunde Ferdinand ruft er den bedeutsamen Trost zu, der jedem Anteilnehmenden, tragisch Mitleidenden gilt:

„Junger Freund, den ich durch ein sonderbares Schicksal zugleich gewinne und verliere, der für mich die Todesschmerzen empfindet, für mich leidet, sieh mich in diesen Augenblicken an; du verlierst mich nicht. War dir mein Leben ein Spiegel, in welchem du dich gerne betrachtetest, so sei es auch mein Tod. Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns. Ich lebe dir, und habe mir genug gelebt. Eines jeden Tages hab' ich mich gefreut; an jedem Tage mit rascher Wirkung meine Pflicht getan, wie mein Gewissen mir sie zeigte. Nun endigt sich das Leben, wie es sich früher, früher, schon auf dem Sande von Gravelingen hätte endigen können. Ich höre auf, zu leben; aber ich habe gelebt. So leb' auch du, mein Freund, gern und mit Lust, und scheue den Tod nicht.“

Mit schlichter Beredsamkeit löst sich hier doch aus der Seele des Sterbenden ein Ideal nach dem andern aus, das unabhängig vom Tod ist, ja durch den Tod erst voll bewährt wird. Daß Egmonts Tod ein sittlich freier Tod, eine Besiegelung seines Lebens ist, offenbart schon die Mannhaftigkeit, mit der er Albas Gewalttat herausfordert:

„Fordre unsere Häupter, so ist es auf einmal getan. Ob sich der Nacken diesem Joche biegen, ob er sich vor dem Beile ducken soll, kann einer edeln Seele gleich sein.“

Und in letzter Linie ist es die ideale Siegesgewißheit, welche den Tod überwindet: Sein Blut und vieler Edeln Blut — fühlt Egmont —

„nein, es ward nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannei zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg!“

Die elementare Auffassung des freien Völkerlebens bleibt nicht auf solch eine bildliche Einkleidung beschränkt: daß sie dem Dichter real

vorschwebt, bekundet der instinktive Widerstand des Volkes gegen alles, was ihm spanisch vorkommt, bekundet die letzte Warnung, mit welcher der Held dem Abgesandten Philipps begegnet:

„So hat er denn beschlossen, was kein Fürst beschließen sollte. Die Kraft seines Volks, ihr Gemüt, den Begriff, den sie von sich selbst haben, will er schwächen, niederdrücken, zerstören, um sie bequem regieren zu können. Er will den innern Kern ihrer Eigenheit verderben, gewiß in der Absicht, sie glücklicher zu machen. Er will sie vernichten, damit sie etwas werden, ein ander Etwas."

So zeigt sich Goethe im Begriff, nach der elementaren wie nach der idealen Seite seine Auffassung des Lebens zu vertiefen.

Insbesondere vereint Klärchen beide Elemente in charakteristischer Mischung: die vergeistigte Sinnenfülle Shakespearescher Frauengestalten. Ihre Liebe, sie selbst erblüht wie ein Naturgewächs, reflexionslos, naiv:

„Wenn ich so nachdenke, wie es gegangen ist, weiß ich's wohl und weiß es nicht."

Sie kümmert nicht die Frage: „wie wird's in der Zukunft werden?"

„Ach, ich frage nur, ob er mich liebt; und ob er mich liebt, ist das eine Frage?"

Aber ihre schrankenlose Hingabe entspringt nicht niederm Sinnenreiz; Klärchen wächst seelisch zu dem Geliebten empor und auch sie verklärt durch ihren Tod ihr Leben, auch für sie hat das Leben nicht den höchsten Reiz, nur insoweit Reiz, als sie ihm Inhalt geben darf aus dem reichen Born ihrer armen Liebe. Sie stirbt dem verlornen Geliebten voraus, keine neue Hoffnung kann sie lockend zurückhalten:

„Ich hab' überwunden; ruf' mich nicht wieder zum Streit."

Inzwischen hatte Goethe mit der „Iphigenie" und dem „Tasso" eine entschlossene Wendung zur Simplizität der Antike vollzogen. Gerade äußerlich unverkennbar. „Iphigenie" bewahrt volle Einheit des Ortes und der Zeit. Auch der Szenenbau führt die dramatische Bewegung auf ein Minimum zurück: von den zwanzig Szenen sind nicht weniger als sieben Monologe, von den übrigen dreizehn Szenen sind überdies neun Zwiegespräche im engern Sinne, nur die letzte Szene des dritten Aktes und die drei letzten Szenen des Schlußaktes versammeln mehr als zwei Personen auf der Bühne. Zudem ergeht sich die Darstellung weithin episch in rückgreifenden Berichten. Nach dem Muster der antiken Stichomythie gibt stellenweise kurze Wechselrede, die mit jedem Vers den Redenden wechselt, eine äußere Leb-

haftigkeit. Ebenfalls nach antikem Muster ist zahlreich die Einzelerfahrung zur allgemeinen Sentenz erweitert, somit das Individuelle zum Typischen gesteigert.

Dennoch schreitet die Sprache gerade im Bericht mit innerer Anschaulichkeit vor: es ist die Anschaulichkeit, die Plastik und Handlungsfülle, die im Homerischen Epos vorgebildet.

„Wir möchten jede Tat
So groß gleich tun, als wie sie wächst und wird,
Wenn Jahre lang durch Länder und Geschlechter
Der Mund der Dichter sie vermehrend wälzt.
Es klingt so schön, was unsre Väter taten,
Wenn es in stillen Abendschatten ruhend
Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft;
Und was wir tun, ist, wie es ihnen war,
Voll Müh' und eitel Stückwerk!
So laufen wir nach dem, was vor uns flieht,
Und achten nicht des Weges, den wir treten,
Und sehen neben uns der Ahnherrn Tritte
Und ihres Erdelebens Spuren kaum.
Wir eilen immer ihrem Schatten nach,
Der göttergleich in einer weiten Ferne
Der Berge Haupt auf goldnen Wolken krönt."

So kleidet sich der Gedanke fortgesetzt in Gestalt, und die Gestalt setzt sich in Handlung um. Auch die Monologe gehen nicht in bloßer Betrachtung auf: wie sie zum größern Teil Ausdruck gesteigerter Erregung sind, finden sie dramatisch lebhafte Accentuierung.

Daß es freilich an äußerer Handlung fehlt, ist von jeher empfunden worden. Hierin tritt dies Drama am weitesten aus der bunten Fülle des Shakespeare-Stils heraus. Aber entäußert es sich damit der Errungenschaften der modernen dramatischen Entwickelung überhaupt? Was war der Kern gerade von Shakespeares geschichtlicher Bedeutung? Daß er hinter den Ereignissen die menschlichen Handlungen, hinter den Handlungen die menschlichen Charaktere, geschlossene Persönlichkeiten sucht. Unsere Kardinalfrage lautet somit — zunächst: wie weit reicht die Gestaltung der Charaktere, die künstlerische Menschenschöpfung? — alsdann: wie weit wird der Mensch zum Herrn seiner Handlungen? — schließlich: wie weit zum Herrn seines Schicksals?

Da sollte man doch nicht übersehen, wie die Charakteristik bis in die Elemente des physischen Daseins Wurzel schlägt. Was ist es

anders als Leidenschaft, durch Vererbung fortgepflanzt, die in Tantalus' Geschlecht fortzeugend Böses muß gebären?

„Zwar die gewalt'ge Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn' und Enkel
Gewisses Erbteil; doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.
Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld
Verbarg er ihrem scheuen düstern Blick;
Zur Wut ward ihnen jegliche Begier,
Und grenzenlos drang ihre Wut umher."

Daran wird die ununterbrochene Kette von Greueltaten geschlungen, welche durch die Ahnenreihe der Iphigenie führt. Sichtbarlich bringt die Handlung solchen dämonischen Organismus in Orest zur Erscheinung. Die Gewissensqualen des Schuldbeladenen gewinnen in den Erinnyen Gestalt. Geradezu als physische Krankheit fallen sie über ihn, hetzen sein Gemüt zu schäumender Raserei, dem Tod entgegen.

„Wie leicht wird's mir, dem eine Götterhand
Das Herz zusammendrückt, den Sinn betäubt,
Dem schönen Licht der Sonne zu entsagen."

„Bin ich bestimmt, zu leben und zu handeln,
So nehm' ein Gott von meiner schweren Stirn
Den Schwindel weg, der auf dem schlüpfrigen,
Mit Mutterblut besprengten Pfade fort
Mich zu den Toten reißt. Er trockne gnädig
Die Quelle, die, mir aus der Mutter Wunden
Entgegensprudelnd, ewig mich befleckt."

Die Erinnyen blasen — gesteht der Unselige weiterhin —

„Mir schadenfroh die Asche von der Seele
Und leiden nicht, daß sich die letzten Kohlen
Von unsers Hauses Schreckensbrande still
In mir verglimmen. Soll die Glut denn ewig,
Vorsätzlich angefacht, mit Höllenschwefel
Genährt, mir auf der Seele marternd brennen?"

Organisch gelangt denn auch Orests Heilung zum Durchbruch: die milde und reine, geschwisterliche und hohepriesterliche Empfindung der Iphigenie wirkt Kühlung seiner Glut, Zähmung seiner Wildheit. Iphigenie bringt

„süßes Räuchwerk in die Flamme.
O, laß den reinen Hauch der Liebe dir

Die Glut des Busens leise wehend kühlen.
Orest, mein Teurer, kannst du nicht vernehmen?
Hat das Geleit der Schreckensgötter so
Das Blut in deinen Adern aufgetrocknet?
Schleicht, wie vom Haupt der gräßlichen Gorgone,
Versteinernd dir ein Zauber durch die Glieder?"

Ausdrücklich physiologische Begleiterscheinungen der letzten Raserei Orests verzeichnen die Bühnenanweisungen: „er sinkt in Ermattung"; alsdann, „aus seiner Betäubung erwachend und sich aufrichtend", offenbart er die ersten Zeichen der Heilung:

„Noch einen! reiche mir aus Lethes Fluten
Den letzten kühlen Becher der Erquickung!
Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen
Hinweggespült; bald fließet still mein Geist,
Der Quelle des Vergessens hingegeben,
Zu euch, ihr Schatten, in die ew'gen Nebel.
Gefällig laßt in eurer Ruhe sich
Den umgetrieb'nen Sohn der Erde laben! —
Welch' ein Gelispel hör' ich in den Zweigen,
Welch' ein Geräusch aus jener Dämm'rung säuseln?"

Die elementaren, dämonischen Gewalten, die Orests Busen durchwühlen, werden so gebändigt: aber wodurch gebändigt? Iphigeniens milde Sanftmut beschwichtigt den Sturm, ihre lautere Reinheit klärt die trüben Wogen seines Gewissens; der reinen Schwester und Priesterin Segenswort und unsinnliche, überirdische Liebe strömen auf ihn über, entsühnen ihn. Was ist das anders als die Macht des reinen Geistes, der den trüben Organismus läutert, den Charakter reinigt und damit des Menschen Verhängnis abwehrt?

Noch nach einer andern Richtung übt die reine Seele eine Zähmung des Dämonischen. Mit sieghafter Gewalt überwindet Iphigeniens humane Milde auch die barbarische Wildheit des Thoas und seiner Taurier. Da fallen immer wieder Wendungen von unzweideutiger Klarheit. Der Wirkung Iphigeniens von Anbeginn leiht schon Arkas ausgeprägte Worte:

„O, wende nicht von uns, was du vermagst!
Du endest leicht, was du begonnen hast:
Denn nirgends baut die Milde, die herab
In menschlicher Gestalt vom Himmel kommt,
Ein Reich sich schneller, als wo trüb und wild

Ein neues Volk, voll Leben, Mut und Kraft,
Sich selbst und banger Ahnung überlassen,
Des Menschenlebens schwere Bürden trägt."

Wie in der Handlung tatsächlich Leidenschaft und Sittlichkeit einander gegenüberstehen, bringt Iphigenie zu offener Aussprache:

„Wir fassen ein Gesetz begierig an,
Das uns'rer Leidenschaft zur Waffe dient.
Ein and'res spricht zu mir, ein älteres,
Mich dir zu widersetzen, das Gebot,
Dem jeder Fremde heilig ist."

Und Thoas nimmt den Gegensatz auf:

„Du glaubst, es höre
Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?"

Iphigenie aber gibt nun dem Problem eine Deutung, welche ausdrücklich über die von Thoas angedeutete, enge antike Auffassung hinausführt:

„Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt," —

d. i. die moderne Humanität, die sich, ein Erzeugnis der Aufklärung, als urgeborne, allgemeine Völkergabe, über die Völkertrennung erhaben fühlt.

Aber Reinheit und Selbstüberwindung setzt sie freilich bei ihren Bekennern voraus. Iphigenie darf nicht erwarten, zähmend, sittlich befreiend auf andere zu wirken, bevor sie sich nicht in eigener Person von selbstsüchtiger Lüge befreit.

„O weh der Lüge! Sie befreiet nicht,
Wie jedes and're wahrgesproch'ne Wort,
Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,
Ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
Gewendet und versagend, sich zurück
Und trifft den Schützen."

Die Reinheit empfindet Iphigenie selbst als Vorbedingung der Entsühnung:

„O, soll ich nicht die stille Hoffnung retten,
Die in der Einsamkeit ich schön genährt?
Soll dieser Fluch denn ewig walten? Soll
Nie dies Geschlecht mit einem neuen Segen
Sich wieder heben? . . .
So hofft' ich denn vergebens, hier verwahrt,
Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen
Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen."

Und sie fleht die Götter mit der bezeichnenden Wendung an:

„Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele!" —

Der schuldbeladene Sproß eines dämonischen Geschlechtes von Furien der Gewissensqual durchs Leben gepeitscht, — die reine, über Sinnenreiz erhabene Schwester ihn und ihr ganzes Geschlecht entsühnend, — zugleich einem barbarischen Volk durch ihre eigene Hoheit und Reinheit die hehre Botschaft der Humanität verkörpernd und vermittelnd, — aber nicht bevor sie das auch sie umgarnende Netz der Lüge aus freiem sittlichen Entschluß zerrissen — — ist hier nicht überall der Mensch zum Herrn seines Schicksals, ja des Schicksals schlechtweg erhoben?! Wo die euripideische Iphigenie des Schicksalsspruches der dea ex machina harrt, ziehen die Goetheschen Gestalten ihr Los aus dem eigenen Busen, gerade indem sie ohne Rücksicht auf äußern Erfolg der Stimme des Gewissens folgen. Ja, dem äußern Schicksal steht — nicht nur zeitlich, auch materiell — der innere Wandel voran: wo der euripideische Orest durch die äußere Entführung des Bildes der Schwester des Gottes Apoll, wird der Goethesche entsühnt durch die innere, seelische Berührung mit der eigenen, jungfräulich und priesterlich reinen Schwester. Trotz allen formalen Anschlusses an die Antike kann im Wesentlichen des Dramas der Abstand von ihr nicht weiter gehen. Aber auch über den Stil Shakespeares schreitet Goethe weit hinaus: Die Verinnerlichung und Vergeistigung des Konfliktes, die wir schon seit „Emilia Galotti" als eigenartigen Trieb des klassisch-deutschen Stils hervorbrechen sehen, hat sich hier auf sich allein gestellt — der Mensch mit Innenleben wird innerlich Herr über sein Schicksal. Wie Goethes „Geheimnisse" künden:

„Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet." —

Auf demselben Boden ist „Tasso“ gewachsen. Die Einheit der Zeit ist voll gewahrt, die des Ortes wenigstens insoweit, als der Schauplatz auf dem Lustschlosse Belriguardo verbleibt. Zahlreiche, meist lange Monologe und episch breite Exkurse entfernen das Schauspiel von dramatischer Bewegung. Ein dichter Kranz feinsinniger Sentenzen hat eine Fülle allgemeiner Lebensweisheit vom Baum der individuellen Handlung gepflückt. An äußerer Handlung ist das Drama arm, spärlich schon in der Personenzahl.

Bei alledem ist die Individualisierung der Charaktere wesentlich feiner differenziert als in der „Iphigenie“, die nicht sowohl auf bunte Vollbilder als auf markante Grundlinien ausgeht. Die beiden Leonoren, Tasso und Antonio, sind eigenartig nicht nur im Grundzug ihres Wesens, sogar mit manchen charakteristischen Kleinzügen ausgestattet.

Von Anfang an wird der Held als organisches Wesen, die Handlung als ein organischer Heilungsprozeß eingeführt. Wir lernen die Gemütsverdüsterung Tassos kennen, noch bevor er auftritt. Leonore Sanvitale gibt, zum Herzog gewandt, dem Wunsch Ausdruck:

„O, daß er sein Gemüt wie seine Kunst
An deinen Lehren bilde! Daß er nicht
Die Menschen länger meide, daß sein Argwohn
Sich nicht zuletzt in Furcht und Haß verwandle!“

Auch Alphons beklagt, daß nach und nach Tassos

„frei Gemüt verworren und gefesselt“

werde. Und schon wünscht er:

„Besser wär's,
Wenn wir ihn heilen könnten, lieber gleich
Auf treuen Rat des Arztes eine Kur
Versuchten, dann mit dem Geheilten froh
Den neuen Weg des frischen Lebens gingen.“

Von Tassos Mangel an Selbstbeherrschung entwirft später Antonio ein gerade nach der physischen Seite ausgeführtes Bild:

„Die erste Pflicht des Menschen, Speis' und Trank
Zu wählen, da ihn die Natur so eng
Nicht wie das Tier beschränkt, erfüllt er die?
Und läßt er nicht vielmehr sich wie ein Kind
Von allem reizen, was dem Gaumen schmeichelt?
Wann mischt er Wasser unter seinen Wein?
Gewürze, süße Sachen, stark Getränke,

Eins um das andre schlingt er hastig ein,
Und dann beklagt er seinen trüben Sinn,
Sein feurig Blut, sein allzu heftig Wesen
Und schilt auf die Natur und das Geschick.
Wie bitter und wie töricht hab' ich ihn
Nicht oft mit seinem Arzte rechten sehn ..."

Daß es an der Beziehung dieses physischen Verhaltens zum Seelenleben nicht fehle, setzt Antonio hinzu:

„Es ist gewiß, ein ungemäßigt Leben,
Wie es uns schwere, wilde Träume gibt,
Macht uns zuletzt am hellen Tage träumen.
Was ist sein Argwohn anders als ein Traum?"

Wie weit die Handlung entfernt ist, sich in reine Geistigkeit zu verflüchtigen, beweist nicht minder die organisch umfassende Zeichnung der Prinzessin, deren ätherisches, resigniertes Wesen — ganz wie es in Charlotte von Stein vorgebildet — zu ihrem häufig leidenden Zustand in Beziehung tritt:

„Was mir bleibt?
Geduld, Eleonore! üben konnt' ich die
Von Jugend auf. Wenn Freunde, wenn Geschwister
Bei Fest und Spiel gesellig sich erfreuten,
Hielt Krankheit mich auf meinem Zimmer fest,
Und in Gesellschaft mancher Leiden mußt'
Ich früh entbehren lernen."

Geflissentlich in den Vordergrund tritt auch, wie die erste Begegnung mit Tasso beim Erstehen von schwerer Krankheit erfolgt. Die heilende Kraft ihrer sanften Schwäche für seine dämonische Leidenschaft beginnt sich alsbald zu bewähren:

„Und ich, der ich, betäubt von dem Gewimmel
Des drängenden Gewühls, von so viel Glanz
Geblendet und von mancher Leidenschaft
Bewegt, durch stille Gänge des Palasts
An deiner Schwester Seite schweigend ging,
Dann in das Zimmer trat, wo du uns bald
Auf deine Frau'n gelehnt, erschienest — mir
Welch ein Moment war dieser! O, vergib!
Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
So war auch ich von aller Phantasie,
Von jeder Sucht, von jedem falschen Triebe
Mit Einem Blick in deinen Blick geheilt."

Und so erscheint hier im weiteren Sinne die Roheit der Naturtriebe durch ziemliche Sitte und Sittlichkeit gezähmt.

Mit der edlen Weiblichkeit vereint sich gesunde Männlichkeit zur Überwindung des Naturdämonischen, zur Erziehung des Charakters. Welch schwerwiegendes Urteil spricht Antonio über Tassos Selbstverwöhnung:

> „Der übereilte Knabe will des Manns
> Vertraun und Freundschaft mit Gewalt ertrotzen?
> Unsittlich, wie du bist, hältst du dich gut?"

Wie in dieser Zurückweisung des knabenhaften Trotzes spielt Antonio in der endlichen Anziehung und Aufrichtung des in sich Zusammengebrochenen die Männlichkeit als seine Waffe aus:

> „Laß eines Mannes Stimme dich erinnern" —
> „Ermanne dich!"

An und zu dieser Männlichkeit richtet sich denn auch Tasso auf. So bildet sich sein Charakter. Auf diese innere Wendung zielt die Handlung. Die milde Sitte der Frau wie die rauhe Kraft des Mannes wirken zusammen, den knabenhaften Jüngling zum gefaßten Mann zu erziehen. Das Drama des Dichterlebens — gewiß! aber mehr: das Drama des Manneslebens.

Freilich entfällt mit dieser erreichten Herrschaft des Menschen über sein Schicksal eine Vorbedingung zur Tragödie, die ja den untergehenden, nicht den siegreichen Helden verklärt. Dennoch braucht das Charakterstück nicht notwendig in solchen äußern Ausgleich durch rechtzeitigen innern Sieg zu münden: die Charaktertragödie brächte den innern Sieg erst inmitten, ja vermittelst des äußern Untergangs. Das hieße nicht nur das Leben, sondern den Tod besiegen.

Goethe glaubte mit diesen Werken seinen Stil gefunden zu haben. „Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden" — gesteht er —, „so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die ‚Iphigenie' und den ‚Tasso' geschrieben haben." Nur in der „Natürlichen Tochter" nimmt er diesen Stil wieder auf, führt ihn sogar bis zu allgemeingültiger Typik fort. Trotzdem verschwimmen unter diesem Streben die Gestalten des noch immer nicht genügend gewürdigten Werkes nicht in bloß allgemeinen Umrissen: trotz der vorherrschend namenlosen Chargenbezeichnung greift die Charakteristik doch zu mancherlei Zügen lebensvoller Individualisierung. — Aber

Goethe schritt auf diesem zunächst bedenklichen Wege zielbewußt weiter: über das Einzelne, Besondre, Scharfumrissene hinaus strebt er zum Allgemeinen, Bedeutenden. So gelangt er zu Allegorien, die bei aller eindringlichen Verkörperung doch nun und nimmer aus der abstrakten Sphäre in die Welt realen Lebens eintraten. — Zu unserem Heile bleiben diese Experimente nicht das letzte Wort Goethescher Kunst. Wohl hatte er die individuelle Erscheinung zur allgemeingültigen Idee zerdehnt; indes allmählich findet er den Weg, auf dem er die leicht zerfließende Idee wieder in ein lebensvolles Bild zusammendrängt: „Die Symbolik", merken seine „Sprüche in Prosa" an, „die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe."

Die gesamte Entwicklung des Goetheschen Kunststils von dem derben Realismus der Jugend bis zur weihevollen Symbolik des Alters spiegelt das Lebenswerk, der „Faust". Die ursprüngliche Gestalt des ersten Teils steht dem Stil Shakespeares innerlich so nahe, wie kein andres Werk Goethes: und doch ist schon durch die Aufnahme des Sagenstoffes, wie besonders durch die eigenartige geistige Erfassung desselben der Ur-Faust ein echt deutsches Werk. Das deutsche Leben des 16. Jahrhunderts, das unsern Goethe immer wieder zur Einkehr lud, ist mit dem schöpferischen Geiste der Werther-Zeit durchdrungen: aus den engen Banden des Kirchentums wie des Rationalismus lenkt der Dichter die Sage in die Weite freien Menschentums.

Ein scharf umrissenes Individuum ist nicht nur der Held. Man gedenke der zahlreichen individuellen Züge, die Gretchen im Selbstgespräch wie in Geständnissen vor dem Liebsten auskramt. Man gedenke der diabolischen Virtuosität, mit welcher Mephisto aus Frau Marthe Schwerdtlein einen gemeinen Zug nach dem andern herauslockt. Wie kräftig realistisch ist Valentin angelegt! Wie fügt sich vor allem Strich an Strich, um den scholastischen Pedanten und trockenen Schleicher Wagner zu charakterisieren! Mehr aber als diese Ergründung menschlicher Charaktere bedeutet die glänzende Individualisierung eines Geistes wie Mephisto. Der Diener des Erdgeistes, der Vertreter rein irdischer Instinkte, ist so völlig frei von schemenhafter Allegorie, ist so völlig vermenschlicht — ohne doch seines

dämonischen Kerns entäußert zu sein —, daß man getrost fragen darf: wo Shakespeare dergleichen aufweist?

Mephisto ist es denn natur- und berufsgemäß auch, der die physische Seite aller Dinge stark hervorkehrt. Um zunächst nur beim Ur-Faust zu verharren, blicke man gleich auf die eigenartige Mentor-Rolle, die er gegenüber dem jungen Studenten spielt: wie er in kecker Parodie mancherlei akademische Verhältnisse von der Kehrseite beleuchtet, wie er namentlich die Kunst lehrt, „die Weiber führen". Mit welch dämonischem Humor er aus Frau Marthes gleißendem Herzen die Würmer herauszerrt, trat uns schon entgegen. Gretchen, der ahnungsvolle Engel, fühlt instinktiv, aus welchen einseitig sinnlichen Gesichtspunkten Mephisto ihre Liebe taxiert. — Am Ende muß das gute Gretchen die Liebesschuld denn auch im physiologischen Sinne zahlen.

Aber aus Tod und Verderben treibt der deutsche Tragödiengeist wieder seine Blüte: schon im Ur-Faust überwindet Gretchen das Leben, indem sie sich freiwillig in sittlicher Nötigung dem Tod unterwindet.

> „Da hinaus! Nicht um die Welt. Ist das Grab d'raus, komm! Lauert der Tod, komm! Von hier in's ewige Ruhebett, weiter nicht einen Schritt!"

Weist Gretchen damit schon den rettenden Arm Fausts zurück, so schauert sie noch unzweideutiger zurück, sobald Mephisto zum Aufbruch mahnt:

> „Der! Der! Laß ihn, schick ihn fort! Der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes, komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmer, nimmermehr! Auf ewig lebe wohl. Leb wohl, Heinrich."
>
> „Ihr heiligen Engel, bewahret meine Seele — mir graut's vor dir, Heinrich." —

Auch sonst hält dem Realismus dieser Charaktertragödie der Ideenreichtum das Gleichgewicht. Die endgültige Fassung des ersten Teils bringt die idealistischen Momente zu breiter und tiefer Geltung. Wie sich der Dichter romantischen Stilelementen zuwendet, ohne die Errungenschaften des Realismus preiszugeben, — wie sich nordische Geisterromantik mit verwegenstem, elementarstem Realismus durchdringt: das offenbaren Hexenküche und Walpurgisnacht. Ist irgend

Kühneres, Bedenklicheres in der heutigen naturalistischen Litteratur dargestellt worden? Aber wie stellt es Goethe dar?

„Das Was bedenke, mehr bedenke Wie!"

Er sucht eine Form, in der auch das Anstößigste poetisch wirkt: so überträgt er es aus der sinnlichen Welt des Stoffreizes in eine fernere, höhere, eine Phantasiewelt, doch so, daß er auch diese gestaltenklar zur Anschauung zu bringen weiß — er symbolisiert. So läßt Mephisto, der Repräsentant der rein irdischen Instinkte, dem Helden von höllischen Mächten den verjüngenden, aber auch berauschenden Zaubertrank glühender Sinnenliebe kredenzen. So entführt er den sinnlich-übersinnlichen Freier, der nicht nur mit den Sinnen, vielmehr zugleich mit ganzer Seele sein Gretchen liebt, in den Höllenspuk ausschweifendsten reinsinnlichen Genusses. So nimmt er die Vorstellung von dem höllischen Ursprung und höllischen Ziel unvergeistigter Sinnlichkeit mit vollem künstlerischen Ernst als Symbol auf: er leiht dem Wort plastische Gestalt, entfesselt leibhaft die Mächte der Hölle in ihrem ganzen dämonischen Zauber.

„Schön ist wüst, und wüst ist schön."

Das weiteste Gebiet hat dieser symbolische Stil im zweiten Teil des „Faust" ergriffen. Zwar blieben nicht wenige Partien in blasserer Typik und Allegorie stecken. Der Kaiser, ein Junker, ein zweiter Junker, der Kanzler, der Heermeister, der Schatzmeister, der Marschalk, der Astrolog und das Hofgesinde — wie weit ist der Weg denn noch von solchen scheinbaren Chargen zu den Charaktermasken, in die sie sich zum Karneval ausdrücklich vermummen? Und doch hat die psychologische Kunst des Dichters sich nicht auf die Ausschöpfung unergiebiger Standestypen in ihrer farblosen Allgemeinheit beschränkt: wenigstens tritt nach Ort und Zeit bestimmt das Heilige Römische Reich deutscher Nation um die Wende des Mittelalters und der Neuzeit hervor. Ja, die Zeichnung des Kaisers kommt einer Individualisierung ziemlich nahe: hat er doch nach Goethes ausgesprochener Absicht „alle möglichen Eigenschaften, sein Land zu verlieren, welches ihm denn auch später wirklich gelingt. Das Wohl des Reichs und seiner Untertanen macht ihm keine Sorge; er denkt nur an sich und wie er sich von Tag zu Tag mit etwas Neuem amüsiere".
— In noch stärkerem Maße als der erste Akt, der immerhin buntes Leben entfesselt, verschwimmt jedenfalls der vierte in farblose Allge-

meinheit. Neben dem Kaiser der Obergeneral, die Trabanten, die Vier Fürsten, last not least der Erzbischof-Erzkanzler; dazwischen außer Faust und Mephisto nur „die drei Gewaltigen“ Raufebold, Habebald, Haltefest nebst ihrem Anhängsel, der zur Marketenderin eingekleideten Eilebeute — vier Allegorien, welche die vom Krieg entfesselten dämonischen Kräfte versinnbildlichen. Noch im fünften Akt tauchen sie einmal auf. Allegorien treffen wir auch schon im Mummenschanz: Furcht und Hoffnung als zwei der größten Menschenfeinde; schließlich die vier grauen Weiber: der Mangel, die Schuld, die Not und namentlich die Sorge.

Woher die Neigung zu solchen Darstellungsformen? Faust hat für den Dichter mehr und mehr aufgehört ein einzelnes Individuum zu sein: die auf geistiger Höhe stehende moderne deutsche Menschheit soll sich in ihm verkörpern, die sich von der mittelalterlichen Welt befreit, um sich ein neues eigenes Kulturideal zu erringen. So dürfen nicht zeitlich, örtlich und individuell völlig isolierte zufällige Gestalten den Weg des Helden kreuzen: vielmehr Menschen, die gleich ihm allgemeinere Bedeutung, dauernden Sinn in Anspruch nehmen dürfen. Da greift der Dichter bald zur Quintessenz ganzer Menschengruppen, bald gar zur Quintessenz bloßer Ideen, zur Personifizierung von Eigenschaften. Auf die Dauer aber widerstrebt die geschichtsphilosophische Ideenkonstruktion dem gegenständlichen, von der Einzelbeobachtnng ausgehenden Geist Goethes: er strebt danach, das aus Einzelbeobachtungen Zusammengesetzte, seien es typische, seien es allegorische Sammelwesen wieder in ein bei aller geschichtsphilosophischen Bedeutung individuell anmutendes, greifbares Einzelbild zuzuspitzen. Er sucht in Mythologie, Sage, Poesie und — Geschichte nach einem Substrat für seine jeweilige Idee, kleidet sie in diese nicht allzu scharf umrissene, doch in den Grundlinien feststehende Einzelgestalt — und muß allerdings nun dennoch weit auseinanderliegende Zeiten und Räume mit poetischer Freiheit durcheinander würfeln! Aber was Goethe bei dieser äußern Vermischung innerlich erreicht, ist nicht wenig, ist Klarheit der Idee bis zu plastisch-dramatischer Gestaltung. Es ist wahr, Faust und Helena stehen ihre 2700 Jahre von einander ab. Doch der Neudeutsche sehnt sich nach dem schönen Vollmenschentum des alten Griechenlands: wie ließ sich ihre Annäherung, wie die Erfrischung des deutschen Geistes aus dem Born der Antike plastischer einkleiden, lebendiger darstellen als in der Vermählung Fausts mit

derjenigen, die im Bereich jenes Schönheitskults als die Schönste verherrlicht ist? Eine Idee hat damit menschlichen Organismus gewonnen. Und im Grunde übt Helena keine andere Funktion als Faust, wie Goethe ihn nun versteht — ist auch er doch ein Symbol geworden, das Symbol, der Genius des nach einer neuen, quellfrischen Kultur ringenden deutschen Volkes.

Ein Symbol ist nicht minder Euphorion. Die von Goethe für die Ausbildung des Symbols bezeichneten Entwickelungsstufen: Erscheinung — Idee — Bild, lassen sich noch im einzelnen verfolgen. Dem Dichter bietet sich zunächst ein charakteristischer Repräsentant der neuen Kultur, der Modernes mit Antikem in sich verschmolz, in Byron dar. Von dieser Erscheinung steigt Goethe zu den Früchten überhaupt auf, welche die Vermählung des germanischen mit dem antiken Geiste gezeitigt hat. Diese Idee verkörpert er in Euphorion, so daß (bis auf die Charakteristik in dem grandiosen, aber aus der Rolle fallenden Trauergesang) die Erscheinung Byrons alles Zufälligen entkleidet, dafür in allem Typischen gesteigert und erweitert ist.

Ein Symbol ist Homunculus. Ja, in seiner Zeichnung ist das besondere Kunststück vollbracht, das ausdrücklich Gestaltlose zu gestalten, die Elemente organischen Lebens zu einer dramatischen Persönlichkeit zusammenzufassen. So stehen wir hier vor einer Erscheinung, die in besonderm Sinne zur Symbolisierung herausfordert: wenn der erste Keim organischen Lebens in seiner Entwickelung bis zum Vollmenschen verfolgt oder auch nur in seiner Richtung bezeichnet werden sollte, boten sich nur wechselnde Erscheinungsformen dar; es galt, dieses Urphänomen des Menschenlebens in einer greifbaren Gestalt herauszuheben als den Kern, der aller Entwickelung der Arten zugrunde liegt. Hier reichen sich Goethes künstlerische und naturwissenschaftliche Anschauungen die Hand: tatsächlich sind sie auf gleichem Boden gewachsen.

Damit stoßen wir auf die zwiefach symbolische Bedeutung der klassischen Walpurgisnacht. Mit Helena, genauer: als Vorstufe für ihre Vollmenschlichkeit

„Versammelt sich hellenischer Sage Legion“,

so daß evolutionistisch der Weg von den Tiergestalten der ältesten Kunst durch die Halbtiere-Halbmenschen — Sphinxe und Centauren — bis zum Ideal voller Menschlichkeit führt: das ist der Weg, den die

antiken Religions- und Kunstideale genommen, das ist der Weg, den auch Fausts Geist durchmessen muß, bis er für die Erfassung des vollmenschlichen Schönheitsideals reif wird. Gleichzeitig aber spiegelt dieser einzigartige Abschnitt des einzigartigen Werkes die Entwickelung zum vollen Menschentum auf naturwissenschaftlichem Wege.

„Im weiten Meere mußt du anbeginnen,
Da fängt man erst im Kleinen an
Und freut sich, Kleinste zu verschlingen,
Man wächst so nach und nach heran,
Und bildet sich zu höherem Vollbringen."

Homunculus ergießt sich als Urschleim ins Meer:

„Was flammt um die Muschel um Galatees Füße?
Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süße,
Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt . . .
Und rings ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen."

Wieder ist eine naturwissenschaftliche Wahrheit: die zeugende Kraft der Liebe, in poetische Symbole gekleidet. So durchzieht die klassische Walpurgisnacht fortgesetzt eine organische Parallelität von Natur und Geist: die Bewegungen und Entwickelungen beider aber sind in künstlerische Bilder von reichster szenischer Entfaltung, von überschäumendem dramatischen Leben übertragen.

Nicht minder gestalten-, farben- und handlungsreich spielt sich die Helena-Tragödie des dritten Aktes ab. Gerade hier erweist sich der symbolische Stil als eine Nötigung der dichterischen Konzentration. Das Ersterben des Altertums, der allmähliche Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, die Blüte des Humanismus — und schließlich die Wendung aus dem litterarischen in das politische Zeitalter: von Trojas Fall und der erzwungenen Heimkehr Helenas bis zum Tode Byrons und der Einnahme von Missolunghi, ein Zeitraum von drei Jahrtausenden —

„G'nug, den Poeten bindet keine Zeit".

Wie prägnant weiß der Dichter die ritterlichen Symbole des Mittelalters zu verkörpern! Wie beleuchtet er mit genialem Geistesblitz den Frauendienst des Mittelalters als eine Erscheinungsform desselben Schönheitskults, den in reinster Herausstellung die Antike in sich schließt! Wie glänzend bewährt sich die symbolische Zusammendrängung

in Euphorion! Noch immer scheinen individuelle Züge Byrons durch: sein unbändiger Lebe- und Liebedrang, seine Begeisterung für das antike Griechenland umgesetzt in ritterliche Tat, in tätige Teilnahme an dem Freiheitskampf des modernen Griechenlands, die fieberhafte Überhast seines Geistesflugs — und der jähe Untergang, verklärt durch den ewigen Ruhm, ein Sänger und ein Held zugleich, seine poetischen Ideale durch den Tod besiegelt zu haben. Und doch, wie erscheint nun alles losgelöst von dem Zufall des Individuellen, in innerer Notwendigkeit, zugleich in schneller organischer Entwickelung!

„Weiß ich nun, wo ich bin!
Mitten der Insel drin,
Mitten in Pelops' Land,
Erde- wie seeverwandt. —
Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag!
Krieg ist das Losungswort!
Sieg! und so klingt es fort!"

Geschah schon damit ein Griff in die unmittelbare Gegenwart des Dichters — noch im Jahre 1826, in welchem, zwei Jahre nach Byrons Tod, Missolunghi fiel, beendete Goethe die „Helena" —, so wächst der Schlußakt dieser Goetheschen Weltdichtung über des Dichters Zeit hinaus, um prophetisch in ein kommendes soziales Zeitalter, in unser Zeitalter, hineinzudeuten. Wie war ein solcher Zukunftstraum anders als durch Symbole dichterisch zu gestalten? Der mehr als achtzigjährige Goethe hat diese Utopie im ganzen mit einer Schöpferkraft dramatisiert, die keinen Vergleich, auch den mit dem jungen Goethe nicht, zu scheuen hat. Die Stilbildung nimmt ja im zweiten Teil überhaupt den umgekehrten Weg wie im ersten: erschien dort eine realistische Grundlage in idealistischer Überzeichnung, so erreicht hier die idealistische Grundlage durch Steigerung zu anschaulichen Symbolen einen geradezu realistischen Eindruck. Szene auf Szene dürfen wir die kolonisatorische Tätigkeit des greisen Faust verfolgen: Zunächst lassen die anschaulichen Berichte von Philemon und Baucis uns erkennen, wie das Meer in sich selbst zurückgedämmt, wie durch Kanäle das dem Meere abgewonnene Neuland befruchtet ward, wie es grünt, wie Zelte, Hütten, Paläste erstehen. Schon erscheint auch dem äußern Auge unmittelbar die vorbezeichnete Szenerie — und weiter: das Dichterwort öffnet den Blick aufs Meer:

„Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe,
Sie ziehen munter hafenein.
Ein großer Kahn ist im Begriffe,
Auf dem Kanale hier zu sein.
Die bunten Wimpel wehen fröhlich,
Die starren Masten stehn bereit . . .“

Ein prächtiger Kahn, reich und bunt beladen mit Erzeugnissen fremder Weltgegenden, schwebt der Flottille voran. Eine außerordentlich bedeutsame Perspektive eröffnet es, daß als ihr Führer, geleitet von den drei gewaltigen Gesellen, Mephistopheles auftritt. Welche Mächte der auch hier wieder symbolisiert, veranschaulicht sein cynisches Geständnis:

„Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig sind wir nun im Port.
Was große Dinge wir getan,
Das sieht man uns'rer Ladung an.
Das freie Meer befreit den Geist;
Wer weiß da, was besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff . . .
Man hat Gewalt, so hat man Recht . . .
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.“

Läßt sich schon hieraus erschließen, daß Goethes symbolische Dichtung weit entfernt von jener einseitigen Idealisierung bleibt, die ohne Rücksicht auf psychologische Erfahrung den jedesmaligen Helden schlechtweg verherrlicht, so gibt uns die Erscheinung des hundertjährigen Faust vollends die Gewißheit, es auch in dem symbolischen Dichter noch mit dem bewährten Charakteristiker ersten Ranges zu tun zu haben. Ist dieser greise Faust der ausschließlich Weise, Gottergebene, Leidenschaftslose, Wunschlose, an Besitz Gesättigte? Mit imponierender Kühnheit arbeitet Goethe an dem zu Besitz und Macht Gelangten vielmehr die erwachte Herrennatur, die Unersättlichkeit, die Gewalttätigkeit heraus.

„Die wenigen Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz.“

Und daß für die Aufhebung von Philemon und Baucis der symbolische Sinn voll gehäuft werde, wirft Mephisto den sarkastischen Seitenblick auf die Weisheit im Buch der Bücher:

„Auch hier geschieht, was längst geschah,
Denn Naboths Weinberg war schon da.“ —

Zollt Faust so dem Irdischen noch immer seinen Tribut, geht er doch nicht im Kleinlich=Menschlichen auf. Im Gegenteil handelt es sich nur um den peinlichen Erdenrest, den auch der Genius der Menschheit in organischer Charakteristik notwendig bewahrt. Zu einem solchen wächst Faust nun vollends empor. Gipfelt doch das Doppeldrama in einem höchsten Vollbringen, welches Fausts Leben und Streben krönt, das Ziel der dramatischen Handlung bildet. Faust verkündet nicht nur, er betätigt als seiner Weisheit letzten Schluß:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Wollen wir die Stellung, welche danach dem Menschen zu seinem Schicksal angewiesen wird, klar erkennen, müssen wir diesen Endpunkt zu dem Ausgangspunkt des roten Fadens, der sich durch die Gesamthandlung schlingt, in Beziehung setzen. Jener Ausgangspunkt liegt bekanntlich in dem Pakt mit Mephisto:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag! ...
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn! ...
Wie ich beharre, bin ich Knecht ...“

Der gegensätzliche Zusammenhang mit Fausts Vermächtnis ist nicht zu verkennen.

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Dementsprechend tragen die Engel Faustens Unsterbliches empor:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“

Verharren in fauler, selbstgefälliger Genußsucht führt zur Knechtschaft unter rein irdische Triebe und so zur Knechtschaft unter das Schicksal. Zur Freiheit von niedern Banden, zur Herrschaft über das Leben gelangt der Mensch nur durch rastlosen, nimmer ermüdenden Kampf, nicht im Dienste des Egoismus, vielmehr einer für alle, alle für einen. Das ist der Sinn des Faustischen Zukunftstraumes:

„Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neu'sten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen ...
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!"

Damit eröffnet Goethe nicht nur eine soziale, ausdrücklich auch eine ästhetische Perspektive. Es handelt sich um die für die dramatische Lösung entscheidende Frage, inwieweit und durch welche Läuterung der Mensch Herr seines Schicksals wird. Schon hatte die deutsch-klassische Tragödie begonnen, dies Schicksal nicht auf das rein physische Los zu beschränken: der sittliche Triumph ist unabhängig vom leiblichen Tod, wird unter Umständen in ihm, ja durch ihn errungen, wird errungen aber auch durch die schmelzende Wirkung reiner Weiblichkeit oder durch die energische Wirkung gefaßter Männlichkeit. Auf diesem Wege bezeichnet der Plan und die Lösung des Goetheschen „Faust" eine neue epochemachende Wendung: Rettung vom Bösen und Erlösung kann der Mensch gleichzeitig mit Freiheit und Leben verdienen durch rastloses Ringen, aufopferungsvolles Schaffen — d. i. volle Herrschaft über das Schicksal durch die Tat. — —

Von Shakespeare aus einen eigenen Tragödienstil hatte inzwischen auch Schiller gesucht. Kein Wunder, daß der Shakespearomane Otto Ludwig von Schillers erstem Drama, den „Räubern", rühmt: „eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch

Charaktertragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint" — „den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen nach, die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt". Bei anderer Gelegenheit spricht Otto Ludwig ausdrücklich von dem ungefähr Shakespeareschen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere. — Es ist wahr, die Komposition zerteilt die Handlung mit Shakespearescher Freiheit. Es ist wahr, Karl und namentlich Franz Moor sind individuelle Charaktere von Shakespearescher Kühnheit, von elementarer Flut der Leidenschaft. Und ihre Charakterisierung beschränkt sich nicht auf rein geistige Faktoren: namentlich aus Franz spricht der Arzt Schiller, der Verfasser von Dissertationen über Philosophie und Physiologie und über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Im übrigen behält doch wohl des Dichters eigenes Geständnis Recht, er habe „zwei Jahre früher Menschen geschildert, ehe er einen gesehen". Desgleichen müssen ein paar recht plumpe Intriguen zur entscheidenden Verwicklung mitwirken. Immerhin ließe sich die Katastrophe auch genügend durch die beiden Hauptcharaktere motivieren, und ihre Handlungen bewahren den Zusammenhang mit ihren geschlossenen, organischen Naturen. Sonst muß Ideenkonstruktion nachhelfen, wo die reale Kenntnis des Lebens versagt. Die naive Natur Shakespeares, überhaupt intime Einzelbeobachtung, Erhaschen von Kleinzügen des Lebens liegt schon dem Dichter der „Räuber" völlig fern.

Dafür kommt mit innerer Nötigung die Stimme des Gewissens zum Durchbruch: in beiden Brüdern läßt es sein auf die Dauer nicht spotten. Die Posaunen des Jüngsten Gerichtes schrecken Franz aus seinen Verbrechen auf; noch einmal sucht er sich ihren gewaltigen Tönen, deren Sinn ihm der Pastor Moser in Worte kleidet, zu verschließen: mit der physischen Gefahr naht ihm die hoffnungslose Verzweiflung, und er stürzt sich freiwillig in den Rachen der Hölle, der ihm entgegengähnt. Noch tiefer steckt Karl Moor, dem Räuber aus verletztem Rechtsgefühl, das mahnende Gewissen in der Seele. Aber er, dessen edler Kern nie erstickt war, wird Herr über die Verzweiflung: könnte er doch nicht die Lebensfäden, die ihm

„jenseits gewoben sind, so leicht zerreißen, wie diesen!"

Er fühlt sich der Vergebung bedürftig, zur Sühne verpflichtet. — Schon durch Amaliens Vergebung fühlt er sich gereinigt:

„Der Friede meiner Seele ist wiedergekommen, die Qual hat ausgetobt, die Hölle ist nicht mehr."

Aber zu spät:

„Ich habe nicht gewollt, da Er mich suchte; jetzt, da ich Ihn suche, will Er nicht; was ist billiger?"

Karl erkennt seine Narrheit, die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht erhalten zu wollen; er erkennt und bekennt, daß zwei Menschen wie er

„den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden".

„Gnade — Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache."

So geht er hin,

„die beleidigten Gesetze zu versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum zu heilen".

Allerdings hat dieses Ende in seiner Redseligkeit einen moralisierenden Beigeschmack: aber im Grunde ist es eine nur zu prononzierte Aussprache des über die physische Realität hinausdeutenden, idealistischen Zuges mitten in unserer deutschen Charaktertragödie.

Auf individuelle Charakteristik ist auch der „Fiesco" angelegt, besonders merkenswert als erster Versuch Schillers in der großen historischen Tragödie. Setzt doch schon das Personenverzeichnis zu jeder Gestalt eine Skizze des Charakters. Freilich sind die hiermit angedeuteten dichterischen Absichten meist nur unvollkommen verwirklicht. Man vergleiche den Plan mit der Ausführung:

„Andreas Doria. Ehrwürdiger Greis von 80 Jahren. Spuren von Feuer. Ein Hauptzug: Gewicht und strenge befehlende Kürze."

„Gianettino Doria. Mann von 26 Jahren. Rauh und anstößig in Sprache, Gang und Manieren. Bäurischstolz. Die Bildung zerrissen."

„Fiesco. Junger, schlanker, blühendschöner Mann von 23 Jahren — stolz mit Anstand — freundlich mit Majestät — höfisch-geschmeidig und ebenso tückisch."

Selbst diese Charakterskizze des Helden verspricht einesteils zu viel, anderenteils — zu wenig. Am ehesten läßt man sich die Notizen über den Mohren gefallen:

„Ein konfiszierter Mohrenkopf. Die Physiognomie eine originelle Mischung von Spitzbüberei und Laune."

Das ist ein rein äußerer Rahmen, und gerade in ihn hat der somit freier, intuitiver schaffende Dichter eine meisterhafte, individuelle Charakterfigur gegossen.

Montesquieu erschloß dem jungen Schiller das Verständnis für die Ursachen staatlicher Entartung, auch für die sittlichen. Schon dadurch fallen ein paar Schlaglichter auf physiologische Verhältnisse, namentlich in Gianettino. Sein Vertrauter Lomellino heißt „ein ausgetrockneter Hofmann", andererseits unter den Verschwornen Calcagno ein „hagerer Wollüstling". Am intensivsten berücksichtigt Schiller den physischen Organismus der beiden weiblichen Hauptgestalten. Julia Imperiali stellt er als „groß und voll" vor.

„Stolze Kokette. Schönheit, verdorben durch Bizarrerie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser, moquanter Charakter."

Leonore, Fiescos Gemahlin, gar kündigt der Dichter als „blaß und schmächtig" an.

„Fein und empfindsam. Sehr anziehend, aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie."

Auf eine Tragödie des Ehrgeizes, also eine Charaktertragödie, zielt der Dichter hin. Freilich wirken wieder eine Reihe eklatanter Komödienkniffe und plumper Maskeraden zwischendurch. Zeitlich spielt sich die Handlung ohne Zwang schnell hintereinander ab. Szenenwechsel erfolgt auch innerhalb der Akte, doch ohne Zerflossenheit, schon mit einem gewissen Streben zur Konzentration. Äußerlich wie innerlich schwebt im wesentlichen der Stil Shakespeares vor, besonders an „Julius Caesar" ist zu denken. Aber bemerkbar wird doch des Dichters Neigung, durch geschichtsphilosophische Reflexion die Gestaltung der Charaktere zu lenken, sie nach Kategorien abzustufen. Deduktion statt Intuition. —

Den Blick in das deutsche Leben mit der historischen Bedeutsamkeit der Handlung vereint Schiller in „Kabale und Liebe". Noch einmal weht die betäubende Sumpfluft von Guastalla über die Szene, aber Guastalla liegt in Deutschland. Die Farben werden bestimmter, die Bilder intimer. Mit der objektivierenden Entfernung haben sie freilich auch den ästhetischen Schleier abgestreift, der sie reizvoll umwob, und treten greller in Erscheinung. Aus der objektiven Beleuchtung ist eine pathetische Satire geworden. Die sozialpolitischen Zustände vieler deutscher Residenzen im Zeitalter der

aufgeklärten Despotie legt die Tragödie in voller Kraßheit bloß, aber gleichzeitig die Reaktion des jungen Geschlechts, das die Stimme des Herzens und Gewissens hört. Im Kampf siegt die versumpfte Konvenienz über das gefühlvolle, lautere Herz, — sie siegt, aber sie triumphiert nicht: sie ist sittlich gerichtet und bricht über ihrem Sieg in sich selbst zusammen. Und die Liebe besiegelt durch den Tod ihre Unsterblichkeit.

Neben den herrschenden Zuständen treten somit die andringenden Herzensideale, treten Ideen in den Vordergrund.

> „Dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen — wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes — Menschen nur Menschen sind —“

dann wird das Reich dieser Ideale gekommen sein.

> „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Akkordes auseinanderreißen? — Ich bin ein Edelmann — laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?“

Im engern irdischen Sinne wird dieser Glaube zuschanden:

> „was sollten auch die phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel an einem Hofe, wo die größte Weisheit diejenige ist, im rechten Tempo, auf eine geschickte Art, groß und klein zu sein“!

Aber das Gericht Gottes kündigt sich in aller Seelen an, Entsetzen ergreift die Schuldigen, die verzerrte Erscheinung ihrer hingemordeten Opfer wird sie nimmer lassen:

> „Eine Gestalt wie diese ziehe den Vorhang von deinem Bette, wenn du schläfst, und gebe dir ihre eiskalte Hand. — Eine Gestalt wie diese stehe vor deiner Seele, wenn du stirbst, und dränge dein letztes Gebet weg. — Eine Gestalt wie diese stehe auf deinem Grabe, wenn du auferstehst — und neben Gott, wenn er dich richtet.“

Leider hat es Schiller wieder an dem Gericht Gottes nicht genug sein lassen, sondern wie schon in den „Räubern“ schließlich kriminalistisch auch das irdische Gericht bemüht. Setzt sich schon die Tugend nicht zu Tisch, so erbricht sich doch das Laster.

Bedenklicher könnte stimmen, daß die Katastrophe — wenigstens in letzter Linie — durch eine plumpe Intrigue herbeigeführt ist. Könnte man allenfalls glauben, daß die verschüchterte Luise zur Rettung ihrer

Eltern das fingierte Billet an den Hofmarschall schreibt, so verläßt uns jedenfalls der Glaube angesichts der Kopflosigkeit und blinden Verzweiflung ihres Ferdinand. Dennoch, trotz des Zusammenwirkens von Zuständen, Ideen und Intrigue, bleiben die Charaktere nicht außer Spiel in der Führung der Handlung. Ja — was doch wohl entscheidend zugunsten des Dramas ins Gewicht fällt — die Charaktere allein hätten genügt, um eine Katastrophe herbeizuführen. Denn Luise und Ferdinand, uns Bürgern des realpolitischen Zeitalters zu romanhaft phantastisch, für ihre Zeit, die Werther-Zeit, aber von typischer Wahrheit, sind gegen die Schliche und Gewalttätigkeit ihrer Widersacher nicht gewappnet, — und es macht das Wesen eines damaligen Typus wie des Präsidenten aus, daß er seine Pläne mit Aufgebot seiner Macht und Perfidie durchzusetzen weiß. Daß er etwa Luise so oder so bei Seite schafft und daß Ferdinand daraufhin verzweifelt Hand an sich legt, würden wir gern glauben. — Reicher mit individuellen Zügen sind sogar die übrigen Figuren ausgestattet: die Maitresse des Fürsten, der Sekretär des Präsidenten, der Hofmarschall von Kalb — nomen et omen —, vor allem der prächtige alte Miller und auch seine unähnliche Frau. — Wieder bleibt selbst der physische Organismus nicht ganz außer Ansatz. Schon der biderbe Miller merkt an:

> „Die rohen Kraftbrühen der Natur sind Ihro Gnaden zartem Makronenmagen noch zu hart. Er muß sie erst in der höllischen Pestilenzküche der Belletristen künstlich aufkochen lassen."

Die sentimentale Luise selbst gesteht:

> „Wilde Wünsche — ich weiß es — werden in meinem Busen rasen ... Du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden."

Oder man lese den Steckbrief, welchen der alte Miller dem Sekretär Wurm nachsendet:

> „Ein konfiszierter widriger Kerl, als hätt' ihn irgend ein Schleichhändler in die Welt meines Herrgotts hineingeschachert. Die kleinen tückischen Mausaugen — die Haare brandrot — das Kinn herausgequollen, gerade als wenn die Natur vor purem Gift über das verhunzte Stück Arbeit meinen Schlingel da angefaßt und in irgend eine Ecke geworfen hätte —"

Die Zeichnung des Millerschen Ehepaares wird auch dadurch bedeutsam, daß sie der tragischen Handlung einen genrehaften Rahmen

gibt. Der Realismus geht bis in die Sprache. Vor allem mutet die Charakteristik des bürgerlichen Ehepaares wie sorgfältigste Holländerei an: er voll Bürgerstolz und etwas Künstlerstolz, gerad und derb, innen zart und außen polternd, nicht ohne konventionelle Devotion, aber gleichzeitig schon erbittert und sittlich empört; sie präsentiert sich bezeichnend im Nachtgewand, mit Vorliebe Kaffee schlürfend und Tabak schnupfend, stolz auf die schöne Larve und schöne Seele der Tochter wie auf die vornehme Liebschaft, selbst nicht unempfänglich für die „Präsenter". Auch im ästhetischen Sinne darf sich ein Werk, dessen Handlung sich von diesem Hintergrund abhebt, bis zum gewissen Grade ein bürgerliches Trauerspiel nennen. Freilich teilen sich solche Elemente individueller Genremalerei mit typischen Gestalten und Ideen in die Herrschaft auf der Szene. —

Eine offenkundige Wendung von den realistischen Elementen, wie sie in Schillers Jugendwerken sich bereits mit Ideenkonstruktion durchdringen, zum eigentlichen Ideendrama erfolgt durch den „Don Carlos". Zwar zeigt sich des Dichters Menschenkenntnis bedeutend erweitert, und er geht noch immer auf individuelle Charakteristik aus, zeigt noch immer Einflüsse Shakespeares, besonders des „Hamlet". Die Königin ist wohl am ehesten intuitiv erfaßt, jedenfalls beobachtet in ihrer gefühlvollen, aber resignierten, edlen Weiblichkeit. Die Eboli, obschon ihre Charakteristik stellenweise berechnet, bildet ein Ganzes ästhetisch bestrickender Leidenschaft. König Philipp ist durchaus ein Produkt genialer Ideenkonstruktion, deduktiv werden eine Reihe Farben gemischt, die zum teil nichts mit dem historischen Philipp zu tun haben, aber sich doch zu einem imponierenden Charakterbild zusammenschließen.

Konstruiert mit allzu viel Berechnung hat Schiller auch seinen Alba. Der Vergleich mit Goethes „Egmont" drängt sich auf. Goethes Alba verbreitet um sich das Grauen und die Furcht wie sein historisches Urbild, alles eher als sympathisch, aber imposant. Es rächt sich schon hier, daß Schiller von jener falschen Auffassung des dichterischen Idealisierens ausgeht, welche die Folgezeit als sein verhängnisvolles Erbe übernahm. Er glaubt den Schreckensmann menschlich annehmbar machen zu müssen — nach Aristoteles-Lessing darf es ja kein völlig schlechter, unmenschlicher Charakter sein! Wir können aber einen Alba wohl als feind hinnehmen: verletzt fühlen wir uns gerade erst, sobald der Dichter ihn uns künstlich näherbringen, annehmbar machen will.

Carlos erinnert wohl in manchen Einzelheiten an Hamlet; in den wesentlichen Grundzügen ist er jedoch nach französischem Muster auf den Konflikt zwischen Liebe und Pflicht gestellt. Als solche zeigt ihm sein Horatio Posa die Freiheit der Niederlande. Zunächst auf diese konkrete Freiheit, weiterhin auf die Idee der Freiheit ist der Charakter des Posa, ist — wie das Drama schließlich geworden — die Handlung des Dramas überhaupt gestellt. Glänzend nimmt die Aussprache der Idee gefangen; was aber praktisch zur Befreiung der Niederlande geschieht, ist durchweg hervorragend unpraktisch. So verfängt sich der Marquis im Netz der eigenen Intrigue, ohne den Prinzen herauszureißen. Bezeichnend genug, ergehen sich beide in Selbstanklagen.

„O, diese fürchterliche Liebe
Hat alle frühen Blüten meines Geistes
Unwiederbringlich hingerafft. Ich bin
Für deine großen Hoffnungen gestorben."

So Carlos. Und Posa bekennt zunächst:

„Ich sah sie keimen, diese Liebe, sah
Der Leidenschaften unglückseligste
In seinem Herzen Wurzel fassen — damals
Stand es in meiner Macht, sie zu bekämpfen.
Ich tat es nicht. Ich nährte diese Liebe,
Die mir nicht unglückselig war."

Schließlich muß er wohl oder übel dem fürstlichen Freund Einblick in seine gescheiterte, weil überfeine Intrigue verstatten:

„Ja, Carl!
Mit meinen Lippen brach ich meine Treue.
Ich selbst regierte das Komplot, das dir
Den Untergang bereitete. Zu laut
Sprach schon die Tat. Dich frei zu sprechen, war
Zu spät. Mich seiner Rache zu versichern,
War alles, was mir übrig blieb — und so
Ward ich dein Feind, dir kräftiger zu dienen."

Umsonst!

„Schwer
Hab' ich gefehlt. Ich weiß es. Raserei
War meine Zuversicht." —

So viel der Bedenken sind, sie treffen dennoch nicht das, was wir als Kern der dichterischen Absicht anzusehen haben. Diese begeisterte

Aussprache der Ideen von Freiheit und Männerwürde, dieser Ruf an das kommende Jahrhundert verhallte nicht im engen Reich der Bühne, weckte Echo über Echo im Leben unseres Volkes. Eine weitgehende Dreistigkeit — wie sie heute freilich in Mode steht — beweist es, wenn man da den deutschen Grundzug des „Don Carlos" leugnen will. Geben wir die Form preis, — der Geist, der sich hier ausspricht, hat auch sein Leben, ist als ein Lebensfaktor des deutschen Volkes anzuerkennen.

Imponierender als im „Fiesco" hatte sich Schiller hiermit im heroischen Stil der historischen Tragödie versucht. Auf individuelle Rekonstruktion der geschichtlichen Charaktere ist es allerdings schon hier nicht abgesehen: sie werden Material zum Ausleben des subjektiven Dichtergeistes. —

Eine Neigung, die Charaktergestaltung durch Ideenkonstruktion zu durchbrechen, trat uns von jeher in Schillers Dramen entgegen. Dieser für einen Dichter verhängnisvolle Hang zur Reflexion wird durch Schillers philosophische Studien, insbesondere den imponierenden Eindruck Kants verstärkt. Durch eine Kette ästhetischer Abhandlungen (von 1792—1796) sucht er sich mit dem kategorischen Imperativ, der auch Kants Ästhetik beseelt, auseinanderzusetzen. Haben wir uns einmal mit der Tatsache abgefunden, die in Schiller anfangs noch halb latente Reflexion nun dezidiert zu sehen, so dürfen wir anerkennen, daß die Kunstlehre Kants hätte Epoche machen können, ohne von der Entwickelungslinie, auf der sich die deutsche Tragödie bewegte, irgend wesentlich abzulenken. Der Sieg der moralischen über die natürliche Zweckmäßigkeit, der Sieg des Geistes über die Sinne ließ sich gar wohl an individuellen Gestalten, an sprudelnder Lebensfülle beobachten. Und was waren die reifen Früchte der Lessingschen und Goetheschen Dramatik anderes als eine Überleitung zu dieser idealistischen Auffassung der menschlichen Bestimmung? Aber war eine Isolierung auf die Idee nötig, um sie künstlerisch in Erscheinung treten zu lassen? Schiller begnügt sich nicht, seine Menschen die irdische Welt überwinden zu lassen: er hebt seine Gestalten aus ihr heraus; er stellt die Kunst geradezu ausschließlich in den Dienst jenes moralischen Prozesses — als Vermittlerin zwischen der natürlichen und moralischen Zweckmäßigkeit verflüchtigt sie sich zu einer ethischen Kategorie.

Schiller geht darauf aus, den kategorischen Imperativ des Sittengebotes in schönen Schein zu kleiden: das ist ihm die Aufgabe der

Kunst, vor allem der tragischen. Das sittlich Notwendige soll sie in einen Gegenstand der menschlichen Triebe verwandeln, auf ästhetischem Wege die Erziehung des Menschen zu einem geistig-sittlichen Wesen vollführen. Neben die Würde, welche die Natur dem Geist schlechtweg unterwirft, tritt die Anmut, welche der Natur in Ausübung der Befehle des Geistes einen Schein von Freiwilligkeit läßt.

Es ist wahr, der Ästhetiker Schiller erkennt an, daß jedes wahre Genie naiv sei: unbekannt mit den Regeln, bloß von Instinkt geleitet. Daneben rückt er alsbald aber als gleichberechtigt den sentimentalischen Dichter, welcher statt der Darstellung des Wirklichen das Ideal sucht. Soweit der sentimentalische Dichter bei der Wirklichkeit verweilt, stellt er sie satirisch als Gegenstand der Abneigung dar; und neben die scherzhafte Satire, welche die Wirklichkeit mit dem bloßen Verstand betrachtet, tritt die pathetische Satire, welche vom Gebiet der Willenskraft aus sich gegen die Wirklichkeit wendet. Pathetische Satiren sind die Tragödien des Dichters Schiller.

Freilich durchkreuzte sich diese Wirkung seiner philosophischen Studien gerade in dem ersten Werke, das er nun schuf, in der Wallenstein-Trilogie, mit dem Einfluß eines von Haus aus naiven Künstlers wie Goethe, dem er seit 1794 nahetrat. Von der Erkenntnis gerade ihres Gegensatzes fanden sie sich zu einer höheren Einheit. Als Goethe seine Urpflanze gezeichnet und erläutert hatte, rief ihm Schiller zu: „Das ist eine Idee und keine Erfahrung!“ Drauf Goethe gereizt: „Das kann mir nur lieb sein, wenn ich Ideen habe, ohne es zu wissen.“ Was Goethes Blick aus der Fülle der Erscheinungen als ihre Grundform und ihr Wesen intuitiv herausschälte, entsprach dem, was Schiller, der philosophische Kopf, sich als Idee dieser Erscheinungen konstruierte. So mußte es einen Punkt geben, an dem sich beide große Dichter berührten und austauschten: wenn beide ihr letztes Ziel erreichten, — wenn Goethe seine individuellen Erscheinungen zum Prinzip des Erscheinungskreises gesteigert, wenn Schiller seine Idee in plastische Erscheinungen eingekleidet. Daher nun Goethes zunehmende Neigung, die individuelle Erscheinung durch das Medium der Idee in ein symbolisches Bild zu steigern; daher Schillers Hinstreben zur Gestaltenwelt, um für seine Ideen möglichst individuelle Verkörperungen zu finden.

„Wallensteins Lager“, das unter besonderer Anteilnahme Goethes zustande kam, führt zwar nur Typen der einzelnen Waffengattungen

und Geistesrichtungen vor, aber doch keine blasse Abstraktion, vielmehr bunte, kräftige Lebensfülle. Die Genrezeichnung, auf ein breites militärisch-politisches Bild übertragen, übt eine um so eindrucksvollere Wirkung.

Auch in den folgenden beiden Teilen der Trilogie läßt sich ein bewußtes Streben nach Objektivität nicht verkennen. Nur das sentimentale Liebespaar Max und Thekla „schuf das Herz", und so werden sie wohl „unsterblich leben" — wie es ähnlich Schiller für die Jungfrau von Orleans in Anspruch nimmt —, obschon sie jeder Realität entbehren. Aber auch die glücklich errungene Objektivität der übrigen Personen erweist sich dem eindringenden Blick als nicht geschaut, sondern berechnet, und so denn nicht frei von Rechenfehlern. Gewiß, eine Reihe Details beweisen noch immer, daß Schiller durch die Schule Shakespeares gegangen. In der Kolossalfigur des Titelhelden gelingt dem idealistischen Dichter das kühne Wagnis, einen ausgeprägten Realisten sympathisch zu machen. Das Drama ist bis zu einem gewissen Grade eine Charaktertragödie, insofern der Ehrgeiz Wallensteins in Verbindung mit seinem Genie hingereicht hätte, seinen Aufstieg wie seinen Sturz zu motivieren. Indes durchbricht Schillers alte Neigung, die Motivierung zu überbieten, hier in organischer Weise den dramatischen Stil. Wie er schon im Prolog ankündigt, motiviert er nicht allein aus dem Charakter, sondern zugleich aus den Ereignissen:

„Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

Ja, er führt diese Vornahme wörtlich aus und macht den gewaltigen Kriegsherrn zugleich zum Sterngucker, den die trügerische Konstellation der Sterne zum verhängnisvollen Abfall vom Kaiser verlockt. Wollte man selbst eine symbolische Deutung versuchen — ähnlich wie in „Macbeth" die Hexen nur der Stimme des Ehrgeizes in des Helden Brust Worte leihen —, hier aus der Sterndeutung spränge doch gerade nicht ein Element des Charakters, sondern des Schicksals heraus.

So bleibt der Stil halbschlächtig: halb ist es der Charakter, halb das Schicksal, dem Wallenstein unterliegt. Aber kein unbefangener Blick kann übersehen, daß Wallenstein wie seinen Charakter so sein Schicksal mit heroischer Würde trägt. Ein erhabener Zug geht durch die zwar brüchige, doch aus Erz gegossene Gestalt. Es

ist durchaus nicht nur die ruhige, repräsentative Würde, die ihm Otto Ludwig allein zugestehen will, hinter der nicht sowohl ein heldenhaftes Leiden als die Resignation eines Weibes stehe! Nicht minder fanatisch urteilt derselbe Shakespearomane über das Ganze ab: „eine Apotheose der Schwächlichkeit, die weder gut noch schlimm sein kann und froh ist, wenn sie muß.“ Ludwig ist enttäuscht, ersichtlich, weil er immer mit dem Vorurteil an Schiller herantritt, den wilden Zug politischer Leidenschaft aus Shakespeares historischen Dramen wiederfinden zu müssen. Auch das aber zeugt von Kraft und Größe, wenn eine ganze Welt sich in dem gewaltigen Feldherrngenie verkörpert sieht. Max leiht dem Eindruck Wallensteins treffende Worte:

> „Denn dieser Königliche, wenn er fällt,
> Wird eine Welt im Sturze mit sich reißen.“

Und wo Wallenstein es an eigener Wucht fehlen läßt, schreitet wenigstens das Schicksal dröhnenden Schrittes über die Szene.

Im übrigen trägt das Werk gewiß die Kennzeichen von Schillers ästhetischer Doktrin. Eine pathetische Satire, welche die Wirklichkeit von der Höhe des Ideals verwirft:

> „Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
> Dem guten.“

Die irdischen Güter

> „Muß man den falschen Mächten abgewinnen,
> Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
> Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
> Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
> Die Seele hätte rein zurückgezogen.“

Das idealistische Liebespaar aber, das sich über reale Pflichten nur zu leicht hinwegsetzt, verfällt dem

> „Los des Schönen auf der Erde.“ —

Völlig in den Bann seiner Kunstlehre tritt Schiller mit „Maria Stuart“. Von Ergründung des historischen Charakters ist keine Rede mehr: an die äußern Geschicke der schottischen Königin ist eine exemplarische Überwindung der Sinnentriebe durch den sittlichen Geist angeknüpft. Auch auf dramatische Entfaltung der Handlung ist verzichtet: nicht die Schuld der Heldin sehen wir keimen und giftige Blüten treiben; nur die letzte Phase einer Handlung, zwischen Fällung

und Vollstreckung des Urteils, stellt sich dar. So ist freilich von Anfang an ein tragischer Hauch um die Heldin gewoben. Aber auf die simple Frage der Bestätigung des Todesurteils schrumpft nun die Handlung zusammen. Das Beil, das über dem Haupte Marias schwebt, senkt sich auf sie herab; aber sie hat innerlich überwunden: freiwillig nimmt sie die ungerechte Verurteilung hin zur Sühne früherer Blutschuld, die außerhalb der Handlung liegt.

„Wohltätig, heilend nahet mir der Tod,
Der ernste Freund! Mit seinen schwarzen Flügeln
Bedeckt er meine Schmach — den Menschen adelt,
Den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal."

Die Maria Schillers ist nicht organisiert, als ob sie „frühe schwere Blutschuld abzubüßen" hätte. Er hat in ihr ganz heterogen ein Exempel seiner Vereinigung von Anmut und Würde geschaffen! Auch die übrigen Figuren sind keine Individuen, sind nur nach ihrer Stellung zur Heldin berechnet. — Schon die volle Herrschaft der Intrigue nähert das Drama dem französischen Stil. Auch die glänzende Rhetorik, welche die Bande erzwungener Objektivität nun gesprengt hat, weist es in diese Gesellschaft. Vor allem französisch ist das bestimmende Eingreifen der zärtlichen Leidenschaft in die politischen Geschicke. Namentlich der Charakter Elisabeths ist durch einseitige Betonung kleinlich weiblicher Motive bedenklich herabgedrückt. —

Über diese schwächste Tragödie der Schillerschen Reifezeit erhebt sich „Die Jungfrau von Orleans" schon durch den Abstand der Heldinnen. Dort eine blutbefleckte königliche Buhlerin, reif für den farbenreichen Pinsel eines Shakespeare; hier eine fromme Schäferin, des Gottes voll, deren unerschütterlicher Glaube Berge versetzt — es bedarf keiner Erörterung, wer ein angemesseneres Objekt für die vergeistigende Kunst Schillers darbietet. Gewiß ist auch Johanna nicht aus ihrer Individualität heraus, nur auf ihren Beruf hin gezeichnet; gewiß kommt die schäferliche Schlichtheit weniger zur Geltung als der glänzende heroische Zug; gewiß sind überhaupt die naiven Motive, deren sich Schiller rühmt, sentimentalisch behandelt: aber diesem Charakter glauben wir sein Aufgehen in Geist, seine Überwindung irdischer Wünsche zugunsten des heiligen Berufs. Wieder ist mit der Versuchung durch irdische Liebe ein fremdes Element in

den Stoff hineingetragen, aber doch kein dem Charakter widerstrebendes. Also ein neues, nunmehr wenigstens ein geeignetes Medium für den Vergeistigungsprozeß, mit dem der ästhetisierende Dichter in der tragischen Form experimentiert.

Der reinen, an heiligen Beruf hingegebenen Jungfrau naht irdische Liebe, die sie ihrer Mission zu entfremden droht. Die dramatische Lösung besteht in der inneren Überwindung des Irdischen. Wiederum nimmt die Heldin ungerechte Schmach auf sich, nicht nur als Sühne für die ihr allein bewußte Schuld: Johanna hebt den idealistischen Stil der deutschen Tragödie noch eine Stufe empor, der spezifisch christlichen Weltüberwindung näher, indem sie nicht mehr dem Übel widerstrebt, auch dieses als Prüfung hinnimmt, weil dem, der sich nicht ans Irdische nur klammert, alles zum Heil gedeiht.

„Da, als der Ehre Schimmer mich umgab,
Da war der Streit in meiner Brust; ich war
Die Unglückseligste, da ich der Welt
Am meisten zu beneiden schien. — Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede — komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!"

So weist Johanna den guten Raimond, der ihre Unschuld vor dem irdischen Forum zur Anerkennung bringen will, ausdrücklich über das Irdische hinaus:

„Du siehst nur das Natürliche der Dinge,
Denn deinen Blick umhüllt das ird'sche Band.
Ich habe das Unsterbliche mit Augen
Gesehen — ohne Götter fällt kein Haar
Vom Haupt des Menschen — siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehen — so gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit!"

Da haben wir das unbeschränkte Bekenntnis zum Idealismus — den kontradiktorischen Gegensatz zu der Weltanschauung eines Wallenstein, von der Schiller seinem heterogenen Geiste ein objektives Bild abtrotzte. Jetzt geht er entschlossen subjektiv mit seiner Heldin, die seines eigenen Geistes voll ist.

Bedenklich wird aber auch hier wieder diese einseitige, subjektive Idealisierung, wo es sich um Naturen handelt, die nicht eben spirituell veranlagt sind, wo also die Subjektivität des Dichters einen fremdartigen Stoff durchsetzt, zersetzt. Die Charaktere sind zunächst nach ihrem Verhältnis zur Heldin abgestuft, wenn auch da und dort ein individueller Beisatz nicht fehlt. Durch solche Verteilung wird eine ideale Tünche vielen Personen zuteil, deren Individualität dadurch nicht sowohl klarer herausgearbeitet als vielmehr geradezu verwischt wird. Der Schwächling Karl VII. und sogar seine „Geliebte" treten z. B. kritiklos in ideale Beleuchtung. Ohne einen Stein auf die Sorel zu werfen, wird man seine Bedenken nicht unterdrücken können, gerade in einem Drama, das auf die Überwindung irdischer Liebe gestellt ist, ihr Verhältnis zum König verschleiert, sie der Jungfrau freundschaftlich nahegerückt zu sehen. Und wenn Johanna, vor der eigenen Gedankensünde erschaudernd, der Sorel zuruft:

„Du bist die Heilige! Du bist die Reine!"

— so empfinden wir das nicht mehr als tragische Ironie, sondern leicht als komische. — Das bedenkliche Entgleisen der Schillerschen Idealisierung hat schon Otto Ludwig scharf erkannt. Schon er betont, wie Shakespeare durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhangs idealisiert. Dagegen konstruiert Schiller das absolute Ideal des Menschen, um Züge des Originals mit Zügen jenes allgemeinen Ideals zu mischen. Das objektive, eigentlich dramatische Idealisieren besteht aber darin, eine Gestalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer selbst zu steigern. Schillers Verfahren gibt leicht auch das Schlimme unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten.

Deutsch bleibt nach alledem an Schillers „Jungfrau von Orleans" die Katharsis in der Heldin Brust. Im übrigen tritt das Werk dem romanischen Stil so nahe wie möglich: stark epische Züge der Handlung, stark lyrische Rhetorik des Dialogs, die heroische Pflicht geflissentlich in Konflikt mit der Liebe — zu alledem das Hereinwirken des Übernatürlichen und der ganze katholische Vorstellungskreis: das Stück heißt nicht ohne Grund eine romantische Tragödie. —

Noch weiter ergeht sich Schiller in Ansätzen und Experimenten, einen festen Kunststil zu erringen. „Die Braut von Messina" nähert sich äußerlich der Antike — bei starkem innern Gegensatz. Ge-

drungene, fast äußerste Simplizität der Form, nicht einmal Teilung in Akte, — obschon alles eher als naive Simplizität des Geistes; sogar Hinzuziehung des Chors, freilich vielmehr zweier Chöre, die nicht mehr den objektiven Hintergrund bilden, sondern gerade auf die streitenden Parteien verteilt sind. Dazu der Dialog mehr lyrischer Erguß als dramatische Darstellung, die eigentliche Handlung in der Vorfabel, vor allem verhängnisvolle Mitwirkung des Schicksals. Und doch nicht Alleinwirkung: ist nicht das Schicksal heraufbeschworen, wird nicht die endgültige Katastrophe herbeigeführt durch dämonische Charaktere, eruptiv wie ihr sizilischer Ätna? Diese wilde, ungezähmte Leidenschaft, wie sie nur das Genie zu entfesseln vermochte, wirkt um so elementarer bis zu vollem Anschein des Organischen, als sie im Grunde ein Erbe des Tyrannengeschlechts ist.

„Jenen ward der gewaltige Wille
Und die unzerbrechliche Kraft.
Mit der furchtbaren Stärke gerüstet,
Führen sie aus, was dem Herzen gelüstet,
Füllen die Erde mit mächtigem Schall;
Aber hinter den großen Höhen
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall."

Noch unmittelbarer schlingt eine andere Strophe des Chors Ursache und Wirkung dieser dämonischen Leidenschaft ineinander:

„Ja, es hat nicht gut begonnen,
Glaubt mir, und es endet nicht gut;
Denn gebüßt wird unter der Sonnen
Jede Tat der verblendeten Wut.
Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder sich wütend selbst zerstören;
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären."

Das Ziel der Handlung wird abermals die Überwindung der Leidenschaft, diesmal aber erst nach ihrer vollen Entfesselung. Leidenschaft gebiert Schuld, Schuld gebiert das Verhängnis, das Verhängnis aber gebiert Läuterung.

„Der Tod hat eine reinigende Kraft."

Des Lebens Güter, ja das irdische Leben selbst ist nicht entscheidend für das Heil; der Tod kann sittliches Gebot, kann sittlicher Sieg sein.

„Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren!
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz!“

Und dieser Weisheit letzter Schluß:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld.“

Dem Tod ist sein Stachel genommen, der Hölle ihr Sieg — unwillkürlich gedenken wir des Wortes Pauli und vergewissern uns, daß auch diese klassische deutsche Tragödie, mag sie sich äußerlich der Antike genähert haben, die christliche Weltanschauung ausprägt. Allerdings ist die evangelische Freiheit und Verantwortlichkeit des Menschen in dem Maße beschränkt wie Schiller die individuelle Bestimmtheit und Unabhängigkeit des Charakters der rein tendenziösen Übersinnlichkeit geopfert hat. Die pathetische Satire gegen die Wirklichkeit verzichtet auf unbefangenes, eindringendes Studium der Wirklichkeit. —

Zum sympathischen Verweilen fühlt sich der sentimentalische Dichter — nach Schillers eigenen ästhetischen Ausführungen — eingeladen, sobald er von der Wirklichkeit zum Ideal entschwebt, zumal wenn er es von der Natur erreicht vorstellt. Dann entsteht — um Schillers Terminologie beizubehalten — im weitesten Sinn eine Idylle. Und eine solche Idylle unternimmt der Dichter im „Wilhelm Tell“.

Mit dem Hinblick auf Schillers Doktrin ist sogleich der Weg erhellt, auf dem die Gestalten dieses Dramas gewonnen sind. Durch die Idee. Der Dichter träumt sich einen Idealzustand als wirklich. Auf die Darstellung dieses Zustandes wendet er sein Hauptinteresse: die Menschen interessieren ihn nur als Träger oder Bedroher des verwirklichten Idealzustandes. Daher Berechnung und meist nur äußere Abstufung oder Typisierung der Charaktere, daher aber auch glänzende, farbenreiche Bilder des Natur gewordenen Ideals. Es ist nicht der landschaftliche Reiz allein, den uns Schiller zu vermitteln weiß; die Sitten, Anschauungen und Lebensformen eines Naturvolkes Rousseauscher Observanz werden, wie es schon Haller unternommen, an die Schweizer Alpenbewohner angeknüpft. Wer könnte sich dem Zauber dieser Einfalt und Reinheit, dieser Vaterlands- und Freiheitsliebe entziehen? Diese Darstellung des Idealzustandes prägte denn auch die Ideale unseres Volkes aus, ja steckte unserer nationalen Entwickelung

neue Ideale: Vaterland, Einigkeit, Freiheit, Gottvertrauen ohne Menschenfurcht!

„Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.“ —

„Seid einig — einig — einig!“ —

„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr.
— Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben.
— Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen.“

Auf diese Stellen muß man die Schwurfinger legen, will man bezeichnen, was uns Schillers „Tell“ bedeutet.

Deutsch der Stoff und deutsch der Geist. Freilich ruht der Stil der künstlerischen Darstellung auf epischem Grunde, und auch starke lyrische Farben sind aufgesetzt. Die Handlung steht nicht sowohl auf individuellen Charakteren als eben auf dem Gegensatz der politisch-sittlichen Überzeugung: hie Vaterland, Volk, Freiheit — da fremde Tyrannei. Aber insofern die Schweizer, als Einheit genommen, ihren Tugenden und Idealen selbst deren Rettung und Bewahrung danken, besteht ein Zusammenhang zwischen den handelnden Menschen und ihrem Schicksal. Keine Individuen, am wenigsten realistisch geschaute — aber ein Volk und ein Volksgewissen, wie es sein soll, wie es werden kann: ein prophetisches Vermächtnis an das deutsche Volk wie nur immer der Weisheit letzter Schluß in Goethes „Faust“. —

Viel hat mit alledem die klassische deutsche Dichtung an Lebensfülle, an Blut preisgegeben, das es wiederzuerobern galt. Doch sie hat an Geist gewonnen: seit unserer klassischen Dichtung schlägt in der deutschen Kunst das Gewissen der Welt.

Sechstes Kapitel.

Goethe an der Arbeit.

Entscheidend bleibt die Frage: ist von unserer klassischen Dichtung ein neues innigeres Verhältnis zum Leben gewonnen?

Uns heißen die nur wahrhaft klassische Künstler, welche ihrem Volk und ihrer Zeit den Puls gefühlt, in deren Werken das Blut des Lebens pulsiert.

Da flutet mit Klopstock allerdings das aufsprudelnde Gefühlsleben der deutschen Jugend über die Dämme des Nationalismus. Da spiegelt Wieland die im Leben — auch an ihm selbst — offenbar werdenden Gefahren dieses einseitigen Spiritualismus, der die Natur des Menschen nicht zwingen kann. Da lenkten Lessing und Schiller aus der geistigen Welt den Blick in die politische und soziale. Vor allem tritt Goethe als der volle Dichter des Lebens auf: alle seine Werke Bruchstücke einer großen Konfession; in allen bis zum gewissen Grade kein Zug, der nicht erlebt, wenn auch kein Zug so, wie er erlebt!

Und doch erhebt sich heute wieder der berechtigte Ruf: zurück ins Leben?! Wird da nicht offenbar, daß die Epigonen nicht alles von Goethe lernten, was von ihm zu lernen war? Und denken die Modernen seiner, wenn sie ein Verhältnis zum Leben suchen? Über die Vogesen holen sie die Brille, durch die sie ins Leben schielen.

Vergegenwärtigen wir uns doch, was uns Goethe noch immer sein kann: ein unbefangener warmherziger Führer ins Leben, der uns erwerben läßt, was wir besitzen; uns künstlerisch geklärt zu eigen gibt, was wir als Rohstoff des Lebens geschaut und gelebt.

Noch einmal mögen Wahrheit und Dichtung, wie sie sich in seinem „Werther" durcheinander weben, vor unsern Augen erstehen: wie Wahrheit zur Dichtung wird, und Dichtung nichts anderes als höhere Wahrheit heißt.

Zwei Gestalten des Lebens fließen bekanntlich in Werther zusammen: der junge Jerusalem und Goethe selbst.

Der Sohn des berühmten Abtes, Karl Wilhelm Jerusalem, war 1747, zwei Jahre vor Goethe, in Wolfenbüttel geboren; unter verzärtelnder Rücksichtnahme der Eltern, Schwestern und Bekannten wächst er auf; das Selbstbewußtsein des begabten Jünglings steigt aufs höchste durch die Huldigungen, welche seinem Vater, dem Vicepräsidenten des Konsistoriums, dem Verfasser der „Betrachtungen über die vornehmsten Wahrheiten der Religion", andauernd dargebracht wurden. Nach Besuch der Universitäten Leipzig und Göttingen wird er 1770 der Justizkanzlei seiner Vaterstadt als Assessor überwiesen; wie der junge Mann sich aber immer mehr zur Philosophie und den schönen Wissenschaften hingezogen fühlte, wird er von einem Lessing freundschaftlichen Umgangs gewürdigt, und seine schüchternen philosophischen Essays finden Gnade vor dem Richterstuhl des kritischen Meisters. Schon im folgenden Jahre führt den jungen Jerusalem sein Verhängnis nach Wetzlar an die zur Visitation des Reichskammergerichtes abgeordnete braunschweigische Gesandtschaft.

Eine ausgelassene Schar junger Kollegen gefiel sich hier in einem „zweiten akademischen Leben". Karl Wilhelm Jerusalem zählte 24 Jahre; eine wohlgebaute Figur mittlerer Größe gab dem blonden Jüngling eine gefällige Erscheinung. Indessen der junge Jerusalem geizte mit seiner Freundschaft. So sehr sich alle äußeren Umstände vereinten, um ihn, das begünstigte Patenkind des von seinem Vater erzogenen braunschweigischen Erbprinzen, zum verwöhnten Liebling des Glücks zu machen: von Jugend auf hatte ihn ein Hang zur Einsamkeit, eine, auch in seinem weichen, runden Gesicht ausgeprägte melancholische Schwärmerei von der Welt gesondert; ja, sein philosophisches Bedürfnis entsprang so wenig einer kühlen, objektiven Denkernatur — wie Lessing, in Selbsttäuschung, meinte —, daß es vielmehr als Ausfluß seines träumerischen Triebes erscheint.

Diese Sentimentalität aber war nicht sein zufälliges Eigentum: wie hätte der Sohn seines Vaters, der Sohn seiner Verhältnisse ohne äußere Einflüsse eine Beute des Weltschmerzes werden sollen? Doch er war auch der getreue Sohn seiner Zeit, und diese trieb die tränenselige Schwärmerei, welche im Kreise von Klopstocks Genossen und Jüngern entsprang, zu einer sowohl Talent wie Energie über-

wuchernden Blüte. Und das geschah unter dem Zeichen des großen Naturevangelisten Jean Jacques Rousseau.

Das junge Geschlecht, welches mit dem Anfang der siebziger Jahre sich zu betätigen begann, erkor den Ruf nach Natur zum Feldgeschrei, um gegen die engen Fesseln der konventionellen bürgerlichen Gesellschaft anzukämpfen. Der Widerwille gegen die gleichmäßig geregelte, mechanische Ordnung gattete sich mit der Sehnsucht nach einem erträumten Ur- und Naturzustand der Menschheit, um jenen sozialen und ästhetischen Sturm und Drang zu gebären, der sich durch Kraftüberfluß und, da es der genialen Jugend an Raum zu seiner Betätigung fehlte, in tragischem Widerstreit zugleich durch sentimentalen Quietismus kennzeichnet. Die Jünger dieses neuen Evangeliums gelangen je nach ihrer Charakterstärke teils zum Überwinden der Schranken, teils zum Zerschellen. Goethe ist der Sieger dieser Generation, Jerusalem ihr Märtyrer.

Wer nach der einen oder der anderen Richtung zum Typus seiner Zeit werden soll, hat noch stets — wie eine häufig wiederholte Erfahrung lehrt — am eigenen Körper die Macht der Tyrannei gefühlt, bevor er sich gegen sie, nun mit zehnfacher Empörungswut, auflehnt. So auch Jerusalem. Ein ihm wohlwollender Adeliger, der Präsident Graf von Bassenheim, mußte ihn mit offenem Affront aus seinem Hause weisen, weil die ahnenstolzen Standespersonen den Bürgerlichen nicht in ihrer Gesellschaft dulden wollten. Die Überhebung dieser Sekte war um so lächerlicher, als der Zurückgewiesene Sohn eines hohen Staatsbeamten und geistlichen Würdenträgers war, den sein Hof selbst ständig mit Auszeichnung an sich fesselte, ja seine Familie das ihr zustehende Adelsprädikat nur abgelegt hatte! Der junge Jerusalem gesteht denn auch dem Vater, daß ihn weniger die Kränkung selbst als die darüber umlaufende Klatscherei verstimmte.

Unendlich peinlicher war dem selbstbewußten Jüngling die verletzende Kälte und die pedantische Strenge, mit der ihm sein Vorgesetzter begegnete. Chef der Gesandtschaft war der Subdelegatus Höfler, ein eifriger Bureaukrat, welcher in seinen Untergebenen willenlose mechanische Werkzeuge seines Gutdünkens sah, ein kalter Jurist, ein ehrgeiziger, auf seinen Rang haltender Tyrann. Das gab einen gar schlechten Leiter für das empfindsame Herz des jungen Genies. So bildet denn der Briefwechsel Jerusalems mit seinem Vater eine fortlaufende Klage und Anklage gegen jenen Mann. Höfler überwies

seinem Assessor bloße Schreiberarbeit, wie er auch ausdrücklich beantragt hatte, ihm nur einen Kopisten beizugeben. So von vornherein mit Unmut und Mißtrauen empfangen, zieht sich Jerusalem durch stark zur Schau getragene Selbstachtung die kleinlichsten Schikanen des Vorgesetzten zu. Schließlich beantragt Höfler sogar Jerusalems Abberufung und beschuldigt ihn, den studierten Mann, den philosophischen Schriftsteller, den Freund Lessings, — inkorrekter Schreibweise!

Um den Gipfel der Lächerlichkeit zu erklimmen, schiebt Höfler die Schuld derartiger Nachlässigkeit auf Jerusalems Vergnügungssucht, obgleich auch der oberflächliche Kenner des melancholischen Einsiedlers das Widersinnige dieses Vorwurfs von vornherein erkennen mußte. Zwar wurde Höfler zu angemessener Behandlung seines Untergebenen aufgefordert, dieser selbst aber erhielt, ohne daß man auch nur seine Rechtfertigung anhörte, einen scharfen Verweis, welcher die Verzweiflung unseres empfindsamen, selbstbewußten Jünglings aufs äußerste brachte. Sofort steht sein Entschluß fest, in einem anderen deutschen Staate Dienste zu suchen, weil er seine amtliche und persönliche Ehre unausstehlich verletzt glaubte; aber selbst den zahlreichen Konnexionen des Vaters gelingt es nirgends ein Unterkommen für den jungen, talentvollen Sturmgeist zu finden. Schon ist er entschlossen, einen andern beliebigen Beruf zu ergreifen; indessen setzen sich Höflers Schikanen in Wetzlar fort, denn ohne Amt oder feierliche Genugtuung will Jerusalem auch nicht einmal ins Vaterhaus zurückkehren: „. . . . mit was für einem demütigen Gesichte“, schreibt er dem Vater, würde der verlorene Sohn in Braunschweig, wo ihn jedermann kenne, herumgehen müssen! Sein Herz ist „viel zu voll“, um irgend eine ruhige Entschließung zu fassen, genug, er kann in dieser Erniedrigung nicht weiter leben!

In der Nacht vom 29. zum 30. Oktober 1772 erschoß sich der unglückliche Jüngling. Kein Wort von einer anderen Herzensaffaire findet sich in seinen Briefen, und auch mündlich vertraute er keinem Freunde oder Genossen Empfindungen für ein Weib. Trotzdem wurde alsbald nach Jerusalems Selbstmord ruchbar, daß den Ärmsten eine unglückliche Liebe gequält, ja — wie man alsbald nicht ohne Zutun Höflers, welcher den Verdacht von sich ablenken wollte, annahm — direkt in den Tod getrieben habe. Tatsache ist, daß Jerusalem der Gattin seines kurpfälzischen Kollegen, Elisabeth Herd, Tochter des Hofbildhauers Egell in Mannheim, huldigte und dieser einen Tag vor

seinem Hinscheiden erklärte: „Dies ist der letzte Kaffee, den ich mit Ihnen trinke“, um darauf in Verzweiflung der ebenso schönen als geistreichen Hausfrau knieend ein Liebesgeständnis zu tun. Elisabeths Züge werden als „ernst, fast streng“ bezeichnet; sie verwies ihm sein Betragen und ließ ihm durch ihren ohnehin eifersüchtigen Gatten am nächsten Tage schriftlich das Haus verbieten. Also schon vor dieser Zurückweisung stand sein verhängnisvoller Entschluß fest. Namentlich der Briefwechsel Jerusalems mit seinem Vater macht es offenbar, daß als ausschlaggebendes Motiv für den Selbstmord die verzweiflungsvollen amtlichen Verhältnisse des Unglücklichen anzusehen sind. Die Liebe zur Herd erscheint nur als ein bloßer Ausfluß dieser Verzweiflung, als ein Rettungsanker, mit welchem sich das Gefühl des Ertrinkenden dem Leben zu erhalten suchte. Er bohrte sich in diese Liebesempfindung hinein, um irgend einen festen Halt für seinen Lebensmut und sein sinkendes Selbstvertrauen zu finden. Mit einem Worte: in dieser unglücklichen Liebe haben wir nicht sowohl das Motiv seiner seelischen Krankheit als vielmehr deren letztes Stadium zu sehen. Alles in allem ging Jerusalem an unbefriedigtem Tatendurst, an enttäuschtem Ehrgeiz, an vernichtetem Selbstbewußtsein zu Grunde; seine Energie zerschellte in dem bittern Lebenskampf: er war ein Talent, aber kein Charakter.

Zu siegen ist nur dem bestimmt, der Talent mit Charakter paart. Ein solches Wesen war recht als Vorbild auf Jerusalems Lebensweg gepflanzt; aber der Träumer fand die vorerst überschäumende Jugendlust seines Altersgenossen — geckenhaft. So schreibt er an seinen Freund Eschenburg über Goethe, mit dem er sieben Jahre früher an der Universität und jetzt wieder in Wetzlar zusammentraf: „Er war zu unserer Zeit in Leipzig nur ein Geck, jetzt ist er noch außerdem ein Frankfurter Zeitungsschreiber.“

Aber dieser Goethe war durchaus nicht nur journalistisch für das Organ seiner Schule, die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ tätig: er führte dramatisch lebendige Liebeslieder aus seiner Straßburger Studienzeit sowie ein Schauspiel zur Verherrlichung des deutschen Ritters Götz von Berlichingen im Manuskript mit sich und gefiel sich zu Zeiten in satirischen Farcen gegen litterarische Widersacher. Und doch konnten sich selbst diese dem mächtigen Eindruck seiner Persönlichkeit nicht entziehen. So schildert etwas später der von unserm jungen Genie anfangs verspottete Wieland die Erscheinung des jungen Goethe:

„Ein schöner Hexenmeister es war
Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen voll Götterblicken,
Gleich mächtig, zu töten und zu entzücken.
So trat er unter uns herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig daher!“

Die Schilderung von Goethes Auftreten in Wetzlar selbst eröffnet ein unverdächtiger Zeuge mit dem bedeutsamen Zugeständnis: „Er hat sehr viel Talente und ist ein wahres Genie, und ein Mensch von Charakter; besitzt eine außerordentlich lebhafte Einbildungskraft, daher er sich meistens in Bildern und Gleichnissen ausdrückt.“ Weiter: „Er ist in allen seinen Affekten heftig, hat jedoch oft viel Gewalt über sich .... Aller Zwang ist ihm verhaßt .... Er liebt die Kinder und kann sich mit ihnen sehr beschäftigen .... Für das weibliche Geschlecht hat er sehr viele Hochachtung .... Er hält viel von Rousseau, ist jedoch nicht ein blinder Anbeter von demselben ....“ Der also einem Freunde berichtet, hieß Johann Christian Kestner, von Beruf hannöverscher Legationssekretär. Er sollte noch häufiger Gelegenheit finden, von dem juristischen Volontär Goethe zu sprechen: „Den 9. Juni 1772“, schreibt er bald, „fügte es sich, daß Goethe mit bei einem Ball auf dem Lande war, wo mein Mädchen und ich auch waren. Ich konnte erst nachkommen und ritt dahin .... Noch kein Frauenzimmer hier hatte ihm ein Genüge geleistet. Lottchen zog gleich seine Aufmerksamkeit an sich. Sie ist noch jung, sie hat, wenn sie gleich keine ganz regelmäßige Schönheit ist, eine sehr vorteilhafte, einnehmende Gesichtsbildung, ihr Blick ist wie ein heiterer Frühlingsmorgen .... Er bemerkte bei ihr Gefühl für das Schöne der Natur und einen ungezwungenen Witz, mehr Laune als Witz ... Er wußte nicht, daß sie nicht mehr frei war ... Lottchen eroberte ihn ganz .... Andern Tags konnte es nicht fehlen, daß Goethe sich nach Lottchens Befinden auf den Ball erkundigte .... Nun lernte er sie erst von der Seite, wo sie ihre Stärke hat, von der häuslichen Seite kennen ....“

Die Folgen dieser neu angeknüpften Beziehung sind weltbekannt. Als Goethe fühlte, daß er seiner Empfindung für Lottchen Buff unter Augen des geliebten Mädchens nicht mehr Herr werden könne, reiste er mit schriftlichem Abschied von dannen. Entsagung, das große Geheimnis aller Charakterstärke, legte er sich als strenges

Gebot auf. Nur blieb er vom Frankfurter Vaterhause aus in engem Briefwechsel mit den Freunden. Mit den Freunden — denn für beide, die Geliebte wie ihren Bräutigam, hatte er aus schwerem Kampfe reine Freundschaft gewonnen. Aber selbst mitten in seiner Leidenschaft regt sich kein unlauterer Wunsch, kein Neid und keine Verzweiflung; gesund und männlich steht der 23jährige Goethe neben dem um zwei Jahre älteren, seelisch angekränkelten Jerusalem: „Ich bin nun der Narr," gesteht er einem Freunde, „das Mädchen für was besonderes zu halten; betrügt sie mich, und wäre so wie ordinär, und hätte den Kestner zum Fond ihrer Handlung, um desto sicherer mit ihren Reizen zu wuchern, der erste Augenblick, der mir das entdeckte, der erste, der sie mir näher brächte, wäre der letzte unserer Bekanntschaft."

Und gleich achtungswert, als Goethes würdiger Freund, benimmt sich Kestner. Er schreibt nunmehr über Goethe: „Meistens dauerte er mich, und es entstanden bei mir innerliche Kämpfe, da ich auf der einen Seite dachte, ich möchte nicht imstande sein, Lottchen so glücklich zu machen als er, auf der andern Seite den Gedanken nicht ausstehen konnte sie zu verlieren. Letzteres gewann die Oberhand." Bedeutsam ist auch Kestners Zusatz: „An Lottchen habe ich nicht einmal eine Ahndung von dergleichen Betrachtung bemerken können." In der Tat, sie bestand die ihr von Goethe im Stillen auferlegte Probe glänzend: trotz inniger Freundschaft für den alles bezaubernden und beherrschenden Dichter ließ Lottchen sich in ihrem Gefühl für den ehrenwerten Verlobten niemals verwirren und beirren.

Am 11. September 1772 entfloh Goethe aus Wetzlar. Sieben Wochen später endete Jerusalem sein Leben, da er aus seinen ungesunden Wetzlarer Verhältnissen keinen andern Ausweg fand. „Der unglückliche Jerusalem!" schreibt Goethe an Kestner. „Die Nachricht war mir schrecklich und unerwartet . . . Der arme Junge! Wenn ich zurückkam vom Spaziergang und er mir begegnete hinaus im Mondschein, sagt' ich, er ist verliebt. Lotte muß sich noch erinnern, daß ich drüber lächelte. Gott weiß, die Einsamkeit hat sein Herz untergraben."

Nun aber wandelte sich Goethes Lächeln in Entsetzen, unmittelbar scheint er in Jerusalem sein Gegenstück erkannt zu haben; es scheint sich ihm das Gefühl aufgedrängt zu haben: gleich verzweifelt hätte er selbst enden müssen, wohnte ihm nicht die Kraft inne, zu

entbehren, was das Schicksal ihm versagte. So ward ihm Jerusalem zum Typus seiner Generation, die sich empfindsam vor der Welt verschloß im Kultus des eigenen Herzens, die da ihr Herzchen hielt „wie ein krankes Kind, all sein Wille wird ihm gestattet". Damals tauchte offenbar in Goethe sofort der Vorsatz auf, sein eigenes Liebesleid mit Jerusalems Kalamitäten und Katastrophe zu verschmelzen, um in einem runden Bilde künstlerisch unbefangen Entstehung, Wesen, Berechtigungsgrenze und Gefahr der Subjektivität seiner Zeit darzustellen. Bereits am 6. November geht er auf vier Tage nach Wetzlar; nach den sorgfältigsten mündlichen Erkundigungen bittet er Freund Kestner um schriftliche Sammlung ausführlicher Nachrichten über Jerusalems Tod, und Kestner entledigte sich dieses Auftrags mit größter Gewissenhaftigkeit.

Goethe äußerte anfangs den Verdacht, Jerusalems Vater, der Abt, habe die Katastrophe veranlaßt: „Die Teufel, welches sind die schändlichen Menschen, die nichts genießen denn Spreu der Eitelkeit und Götzenlust in ihrem Herzen haben, und Götzendienst predigen, und hemmen gute Natur, und übertreiben und verderben die Kräfte, sind schuld an diesem Unglück, an unserm Unglück. Hole sie der Teufel, ihr Bruder. Wenn der verfluchte Pfaff, sein Vater, nicht schuld ist, so verzeih mir's Gott, daß ich ihm wünsche, er möge den Hals brechen wie Eli." Später ließ Goethe den persönlichen Verdiensten des Abtes Gerechtigkeit widerfahren. Was seine Mitschuld an dem tragischen Ende seines Sohnes betrifft, so scheint allerdings der Prinzenerzieher keine rechte Grenze gezogen zu haben zwischen der pädagogischen Methode, welche seinem Zögling, dem Erbprinzen, und der, welche seinem Sohne, dem Bürgerskinde, frommte. Daher wohl das auf die Spitze getriebene Ehrgefühl und die Unfähigkeit zum Widerstand gegen die Kalamitäten des bürgerlichen Lebens. Eine unmittelbare Schuld an dem Selbstmord des Sohnes kann den Abt Jerusalem indes nicht treffen.

Dagegen hat eine eigentümliche Verkettung der Umstände Goethes Freund, Lottes Bräutigam, Kestner in die Katastrophe verwickelt. Dieser selbst hat zwar mit dem unglücklichen Jüngling „nie besondern Umgang gehabt" und „wußte nichts von seinen Grundsätzen". Er erfüllte daher ohne das mindeste Bedenken Jerusalems Ersuchen, ihm „zu einer vorhabenden Reise" Pistolen zu leihen. Mit diesen Pistolen aber vollführte Jerusalem zu Kestners Entsetzen seine Verzweiflungstat.

So war auch ein äußeres Moment gegeben, das Goethes und Jerusalems Herzensgeschichte zusammenschloß. —

Kurz vor Ostern 1773 führte Kestner seine Lotte unter den Segenswünschen des entfernten Freundes Goethe vor den Altar. Um Neujahr 1774 heiratete ein anderes Mädchen, welches dem Herzen unseres Dichters teuer war. Maximiliane de la Roche, die Tochter jener Sophie de la Roche, welche nacheinander Wielands und Goethes Freundschaft erwarb, reichte aus Konvenienzgründen ihre Hand einem verwitweten Frankfurter Kaufmann italienischer Abkunft namens Brentano, dessen Kinder Clemens und Bettina dereinst gleichfalls in der Geschichte unserer Litteratur genannt werden sollten. Maximilianens Gatte war ein nüchterner Mann, in dessen Hause zwischen Öl und Käse sich die litterarisch gebildete Gattin mit ihren künstlerischen Beziehungen wunderlich ausnahm.

In Goethes Seele lebten die Wetzlarer Empfindungen mit schärferer Accentuierung wieder auf: wiederum sah der junge Dichter ein verehrtes Mädchen einem anderen zufallen, diesmal einem in jeder Hinsicht unter ihm stehenden Manne! Wiederum legte sich Goethe Selbstverbannung aus einem befreundeten Hause auf. Und wiederum wogte durch seine gequälte Seele in volleren Akkorden die Frage, ob denn Entsagung und Selbstentäußerung jeden Keim individueller Anlage in jugendfrohen Gemütern ersticken solle, ob denn die konventionelle Moral ein Recht habe, die Mittelmäßigkeit über das Genie triumphieren zu lassen. All diese Ereignisse, seine eigenen wiederholten Kämpfe, Jerusalems Katastrophe und so mancherlei, was er sonst um sich sah, sie waren nicht zufällige Verhängnisse, sie waren notwendiger Ausfluß der herrschenden Konvenienz, des beschränkten, mittelmäßigen, engbürgerlichen Lebens in Deutschland. Und nicht nur in Deutschland. Hatte nicht jener Vater der deutschen Genies, der große Genfer Jean Jacques Rousseau, in gleichem Sinne gegen die konventionelle Unnatur der bürgerlichen Gesellschaft in Frankreich protestiert? Tönten nicht namentlich aus seiner „Neuen Heloise“ verwandte Klänge? Dort der Roman der Subjektivität, dort der revolutionäre Protest gegen die drückende Konvenienz einer mittelmäßigen Moral, dort die Liebesleidenschaft als flammende Zerstörerin aller Schranken: denn das fühlte Goethe wohl, die Liebesleidenschaft mußte auch er in den Mittelpunkt einer eigenen poetischen Behandlung dieser sozialen Zeitzustände stellen; die eigentlich ausschlaggebenden Motive

für Jerusalems Selbstmord waren als bedeutsame Episoden verwendbar: als Kern der Handlung hätten sie dagegen, in der Dichtung wie im Leben, nur peinlich wirken können. Aber die Liebesleidenschaft wirkte entflammend. *So verschmolz der Dichter eigene Leiden mit fremdem Schicksal, eigene Gefühle mit fremdem Charakter* zu den „Leiden des jungen Werthers", welche er noch am Anfang desselben Jahres 1774 binnen vier Wochen vollendete und im Herbst erscheinen ließ.

Nun kann für uns kein Zweifel bestehen, wo im Roman die Grenze zwischen Goethes eigenen Erlebnissen wie Empfindungen und zwischen fremden Zutaten zu finden ist. Goethe wie Werther lieben das einem andern zugehörige Weib: aber Goethe überwindet, Werther unterliegt. Der Dichter wie sein Held empfinden die Schranken, welche der Betätigung jugendlicher Kraft durch eine altersschwache Moral hindernd entgegengestellt sind: aber Goethe erstickt — wenn auch in schwerem Ringen — sein subjektives Leid im zukunftsfrohen objektiven Kampfe gegen die tyrannischen Fesseln der Konvention; Werther verbohrt sich in sein subjektives Leid, ohne Kraft der feindlichen Außenwelt ernstlich zu widerstehen, geschweige denn sie zu besiegen. Das ist: Goethes Charakter *bildet* sich „in dem Strom der Welt", Werthers Charakter *zerschellt* darin.

Überhaupt scheint uns der Gemeinplatz, der Dichter habe die Empfindsamkeit Werthers gezeichnet, um sich von der eigenen Empfindsamkeit zu befreien, denn doch mindestens eine arge Übertreibung in sich zu schließen. Gewiß war auch ihm die Zeitkrankheit nicht fremd, indessen seine urgesunde Natur ließ empfindsame Laute nur leise, zeitweilig und vorübergehend anklingen. Das beweisen sowohl seine Werke wie seine Briefe aus jener Periode. Dichtete er doch um diese selbe Zeit seinen „Faust" in ursprünglicher Fassung; datiert doch aus dem Ende des Wetzlarer Jahres eine derbe, aber kernige Briefäußerung wie die folgende, welche für seine Stellung zur Empfindsamkeit namentlich in Liebessachen von ausschlaggebender Bedeutung ist: „Ich wollte meiner Tochter ein Deckbette mit Billetdous füttern und füllen, und sie sollte so ruhig darunter schlafen wie ein Kind . . . Was ein Mädchen ist von gutem Gefühl, müssen dergleichen Sachen zuwider sein wie ein stinkig Ei." Da heißt es wahrlich nicht zu viel sagen: Werther ist *nicht* Goethe!

Dementsprechend mußte sich das Verhältnis zwischen dem lebendigen Paar Lottchen Buff und Kestner einerseits, den Romanfiguren Lottchen und Albert andererseits nicht unwesentlich verschieben. Der Dichter scheint wohl gefühlt zu haben, daß eine so kerngesunde Natur wie Lotte Buff kaum imstande war, gerade eine so krankhafte Leidenschaft wie die Werthers zu erwecken und ungeheilt aus ihrem Bannkreise zu entlassen. Die Sentimentalität des Helden mußte somit notgedrungen mit einem leisen Anflug auch auf die Geliebte übergreifen, um ihre hausfräuliche Geschäftigkeit durch einen leichten Zug von Schwärmerei aufs glücklichste zu idealisieren. Umgekehrt war es nötig, den seiner Braut wie seines Freundes so würdigen Kestner zu einem kälteren, hinter dem Helden zurückstehenden Albert umzuformen, um die Leidenschaft Werthers desto heftiger zu entflammen, desto sympathischer zu gestalten. Nach einem Vorbild für diese Verkörperung der nüchternen Alltagsmoral brauchte der Dichter nicht verlegen umzuschauen: was das gutartige Geschöpf Brentano nicht darbot, dazu konnte jener Höfler herhalten, dessen kalte Pedanterie den armen warmherzigen Jerusalem in Verzweiflung und Tod getrieben hatte. Kestner selbst wußte sich von solcher Nüchternheit dermaßen fern, daß er bekennt: „Wenn ich von Lotte hätte lassen müssen, so stehe ich nicht dafür, ob ich nicht Werther geworden wäre. Darin erkenne ich mich in Albert nicht!“

Trotz dieser dichterischen Überzeichnung und Verschiebung erkannte das Publikum alsbald, daß man es mit lebenden Personen, mit lebenswahren Begebenheiten zu tun habe. Kein Werk der deutschen Dichtung hat auch nur annähernd eine solche Bewegung hervorgerufen wie diese „Leiden des jungen Werthers“. Was Wunder, wenn man das Interesse für den Roman auf die zugrunde liegenden Ereignisse, auf die darin verwobenen Personen übertrug, wenn man ihnen mit einer für alle Beteiligten — Lotte, Kestner, Jerusalems Familie und nicht zum wenigsten für Goethe selbst — verletzenden Neugier nachforschte?

Man fühlte die Grenzen zwischen Leben und Dichtung wanken; und in der Tat, wir dürfen es heute aussprechen: die Schranken, welche Leben und Dichtung wie zwei feindliche Gebiete trennten, waren mit diesem Werke durchbrochen, und was Goethe wie Werther ersehnten, sollte sich aufs schönste vollenden: das Leben, die Natur wurde zum Lehrmeister der Menschheit

durch das Medium der Dichtung, und die Dichtung wurde zu einer lebendigen Macht durch das Medium der Natur.

Ein Stück eigenen, ein ander Stück angeeigneten Lebens, ringt sich die Dichtung aus der Seele des Dichters los. Aber größer als die Dichtung ist das Leben. Hoch über seinem Helden steht der Dichter. — —

Gleich weit entfernt von geflissentlicher Modelljagd und Sensationssucht, aber nicht minder lebendig führt der Weg zu Goethes „Wahlverwandtschaften". Wieder ist Fremdes warmherzig aufgenommen und mit Eigenem durchsetzt, um in aller individuellen Bestimmtheit der Farben ein Bild von höherer und allgemeinerer Bedeutung zu gewinnen.

Die fremden, objektiven Voraussetzungen für die „Wahlverwandtschaften" sind noch nicht genügend anerkannt. Man verweist nur immer auf das subjektive Moment, die eigene Liebe Goethes zu Minna Herzlieb in Jena. Was ist aber damit mehr geboten als die stumm niedergekämpfte, einseitige Liebe eines anderweit gefesselten Mannes zu einer sich eben erschließenden Mädchenblüte? Wo sprießen die Keime zu der ganzen äußeren Fabel mit ihrer Katastrophe? wo die zu dem innern, dem ernsten ehelichen Konflikt? Die Antwort kann heute nicht mehr zweifelhaft sein.

„Friedrich Creuzer und Karoline von Günderode. Mitteilung über deren Verhältnis" — lautet der Titel eines vor wenigen Jahren in der Universitätsbuchhandlung von Karl Groos zu Heidelberg erschienenen Heftes von achtzehn Seiten. Der Verleger Karl Groos, ein Neffe des 1844 in Marburg verstorbenen Professor Leonhard Creuzer, ist zugleich der Herausgeber: Leonhard war aber nicht nur der Vetter Friedrich Creuzers, sondern dieser nannte ihn nach eigenem Geständnis „in der Sprache des Herzens Bruder". Im strengsten Sinne ist es nichts Neues, was die von Groos vorgelegten Blätter bieten: mit einem kurzen Vorwort bringt er einen Artikel zum Wiederabdruck, welchen Senator Schulin zu Frankfurt a. M. im „Frankfurter Konversationsblatt" von 1862, Nr. 164—166 im Auftrage der Familie Leonhard Creuzers veröffentlichte. Dieser Artikel war bestimmt, dem auf das Hörensagen von Heinrich Voß zurückgehenden Mythus entgegenzutreten, als sei Friedrich Creuzer von seiner Frau in schwerer Krankheit treu verpflegt worden und habe dann aus Dankbarkeit den Plan einer Vereinigung mit der von ihm leidenschaftlich ge-

liebten Karoline von Günderode aufgegeben. Der wahre Sachverhalt, der auch in den neueren Schriften über die Günderode nicht zur Geltung kommt und deshalb einer Auffrischung bedurfte, wird dahin zusammengefaßt: „Seine Frau hatte sich entschlossen, ihn freizugeben. Nun wurde die neue Einrichtung besprochen. Die Dankbarkeit erlaubte nicht, daß seine Frau karg behandelt würde. Vorerst sollte ein Teil seines Gehaltes ihr gesichert werden. Vermögen fand sich auf keiner Seite. Creuzer kam zu der Einsicht, daß er seiner ‚Poesie', so nannte er die Günderode, kein ihr würdiges Los bereiten könne. Nach großem Seelenkampfe ließ er seine Freunde rufen und erklärte feierlich, daß er entsage." Allerdings berichtet einer von Friedrich Creuzers Heidelberger Vertrauten, der Kirchenrat F. H. C. Schwarz, in einem gleichen Orts abgedruckten Brief an Leonhard Creuzer: „Sein Körper war schon lange her geschwächt, die fatale Geschichte setzte ihm immer mehr zu, und besonders nun nach seiner letzten Reise nach Frankfurt war wieder alle errungene Ruhe dahin. Nun machte er vorigen Sonntag mit Kayser eine Reise nach Mannheim, er kam krank wieder, las dennoch zwei Tage Kollegia, bis er vorgestern nicht mehr konnte, in eine gänzliche Erschöpfung und Schlaffsucht verfiel, nun aber heftiges Fieber mit Schlaflosigkeit hat . . . Diesen Morgen ließ er mich rufen, noch ehe ich kam, und dann tat er mir die rührendste Erklärung . . . Er entsagte feierlich seinen bisherigen Verhältnissen, und Daub mußte es übernehmen, dieses alsobald der Günderode zu schreiben." — Es bleibe unter diesen Umständen dahingestellt, ob die Erkrankung eine Folge des schweren Entschlusses zur Entsagung war oder ob umgekehrt dieser doch ein wenig durch die körperliche Erschöpfung beschleunigt wurde: genug, daß von neuem die Aufmerksamkeit darauf gelenkt ist, wie auch hier äußere Umstände sehr wesentlich zu einer seelischen Wandlung mitgewirkt haben.

Erst in diesem Zusammenhang versteht man eine Briefäußerung der Frau Susanna von Heyden, geb. von Mettingh, gegenüber dem Bruder der Günderode. An Susanna als vertrauteste Freundin der unglücklichen Geliebten Creuzers hatte Daub dessen verhängnisvollen Entschluß gemeldet. Ein Hinweis, daß schon rein äußerlich für eine Ehe mit Karoline die ausreichende materielle Grundlage fehle, scheint die Freundin zu Gegenvorstellungen ermutigt zu haben, in der Karolinen zweifellos genehmen Absicht, wenigstens eine Fortdauer des geistigen Verkehrs und des Seelenaustausches der Liebenden zu er-

möglichen. Wenn es wahr ist, daß Creuzer von der Wirkung seiner Absage nicht unterrichtet sein wollte, mochte sich sein Beauftragter ohne weiteres für berechtigt ansehen, diese aufrecht zu erhalten und jede Veranlassung zu neuem Schwanken von dem schwer erkrankten Freunde zu entfernen. Susanna schreibt nämlich: „Beifolgende zwei Briefe von Daub an mich werden Ihnen die Lage der Dinge sagen, wie sie noch vor kurzem war, ehe ein fürchterliches Mißlingen jeder Vorsicht das Unglück Linens herbeiführte. Aus dem zweiten Briefe von Daub werden sie sehen, daß ich alles anwandte, diesen Kummer von Linen abzuwenden. Ich schrieb, da alle Vorstellungen unnütz waren, beifolgenden Brief an Lotte Servier . . . nebst beifolgendem Brief an Linen, um durch diese Linen vorzubereiten . . ." — Die unmittelbare Folge war der Selbstmord der Karoline von Günderode. —

Indessen mehr als die Präzisierung, welche die Ursachen des Bruches durch die Schulin-Groossche Veröffentlichung erfahren, interessieren eine Reihe von Briefen Friedrich Creuzers selbst, die nunmehr weiteren Kreisen einen tiefen Blick in die Natur seines Liebesbundes mit der Günderode gestatten.

Sie zeigen die Liebe des berühmten Philologen zu der unglücklichen Dichterin von so eigenartiger Leidenschaft, daß es der Mühe verlohnt, der Natur des Verhältnisses näherzutreten. Der seit fünf Jahren an eine erheblich ältere Frau gefesselte Liebende gesteht da einem Freunde (L. Creuzer) unter anderem: „Ich habe teuer gebüßt eine Sünde gegen die Natur — die in ihren Folgen ein eisernes Schicksal geworden . . . Ohne Maß lieben — hoffen ohne Maß — verzagen ohne Maß ist der Ton meines Lebens innerlich betrachtet . . . So viel siehst du doch daraus, daß ich in der Seligkeit unglücklich bin. Wer den Himmel gesehen, ohne darin zu wohnen immerdar — ist der nicht unglücklich? Jetzt weiß ich's, daß nur eine vor fünf Jahren gehegte Verblendung Hindernis meines Himmels ist. Ach wäre doch Sophie (seine Frau) recht groß . . ." Und an die Geliebte selbst: „Ist es recht — oder ist es grausam, daß eine Frau, die ihre Geschichte naturgemäß durchlebt hat in Liebe mit einem ersten Mann von gleichem Alter, in Kindern (erster Ehe), die sie auf den Händen tragen, in Enkeln, denen sie entgegensieht, daß diese begehrt und nicht davon abläßt: ein junger Mann solle den Sinn seines Lebens darin finden, den späten Herbst, den nahenden Winter als ihre

Wintersonne noch ein wenig warm und hell zu machen? Es ist recht! Letzterer konnte das ja voraus wissen. Ja, es ist recht. Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier — aber Menschenopfer unerhört. Stille, meine Seele, stille; es ist recht." In gleichem Sinne beleuchtet folgende Stelle die Situation: „Du siehst," schreibt Friedrich Creuzer an den Vetter, „daß hier zwei Personen aufgeopfert werden, weil sie eine dritte nicht aufopfern können. — Wenn du nun einmal der Sophie schriebest, wahr, warm und nachdrücklich. Wenn du das kinderlose (will sagen: nicht mehr zeugungsfähige) 47 gegenüberstelltest dem sehnenden 34, ohne jedoch der G[ünderode] zu gedenken — das rat ich — wenigstens nicht lobend. — Doch nein, laß es. Es ist so besser. Verbrenne das alles; ich hab' unverständig geschrieben. — Wenn nur sie nicht an Sehnsucht erkrankt — was liegt dann an mir! — Aber für ihr Leben fürcht' ich." — Schließlich noch ein Erguß, der uns eine Fülle der Leidenschaft vergegenwärtigt, wie wir sie ohne eigenes Zuschauen an dem gereiften Professor der Philologie kaum voraussetzen würden: „Es ist ganz stille um mich her . . . Und wie gerne bin ich allein — allein in dem Gedanken an die Eine — in ihren Büchern blätternd — unter ihren Bildern wandelnd. Seliges Alleinsein in solcher Gesellschaft! und doch wieder trauriges Allein! Nicht kann ich ihre Augen sehen, nicht ihre Stimme hören. O Quell des tiefsten Sehnens, wann wirst du Befriedigung geben? So wogt es in mir auf und ab, so wechselt tausendmal im Tage Wonne und Schmerz, und Schmerz und Wonne, Sehnen und Hoffen, Trauern und Frohlocken."

Sind das alles nicht Klänge, die uns wie aus der Welt von Goethes „Wahlverwandtschaften" anmuten? Ist nicht auch die äußere Situation die gleiche oder doch nahe verwandt? Der Konflikt der „Wahlverwandtschaften" beruht in dem unwiderstehlichen Zug des Herzens, der einen jugendfrischen Mann aus den Banden einer Frau von mittleren Jahren in die Arme eines erblühenden Mädchens treibt. Trotzdem im Roman die Gattin nicht wesentlich älter an Jahren eingeführt wird, sieht Charlotte selbst das Verhältnis mit voller Klarheit so geartet: „Du drangst auf eine Verbindung; ich willigte nicht gleich ein: denn da wir ungefähr von denselben Jahren sind, so bin ich als Frau wohl älter geworden, du nicht als Mann." Was Charlotte gefürchtet, erkennt Eduard zu spät, als das Verhängnis bereits hereingebrochen. In ähnlichen Wendungen wie Creuzer klagt er nun

einem Freunde: „Wir haben eine Torheit begangen, die ich nur allzuwohl einsehe. Wer in einem gewissen Alter frühere Jugendwünsche und Hoffnungen realisieren will, betrügt sich immer: denn jedes Jahrzehnt des Menschen hat sein eigenes Glück, seine eigenen Hoffnungen und Aussichten. Wehe dem Menschen, der vorwärts oder rückwärts zu greifen durch Umstände oder durch Wahn veranlaßt wird! Wir haben eine Torheit begangen; soll sie denn fürs ganze Leben sein?"

Auch Frau Creuzer hatte zunächst nichts gegen den Verkehr ihres Mannes mit der bei Daub auf Besuch weilenden Karoline von Günderode einzuwenden. Als sie indes den leidenschaftlichen Charakter entdeckte, den diese Beziehungen bald annahmen, verteidigte sie — wie die Charlotte des Goetheschen Romans — mit Entschiedenheit und Umsicht ihre Rechte. Bei der Gattin des Liebenden steht in beiden Fällen die Entscheidung: soll die Ehe zugunsten eines neuen Bundes gelöst werden? gelöst werden, weil das Herz aus der alten Verbindung in eine neue, ihm anziehender, ihm unentrinnbar erscheinende, ihm wahlverwandte hinüberstrebt?

Der Optimismus der Liebenden, namentlich des Mannes, hofft hier wie dort ohne weiteres auf eine großmütige Entsagung der Ehefrau, die sie keineswegs durch Heuchelei zu täuschen beabsichtigen: „Eine entschiedene Unfähigkeit zum Verstellen, und noch mehr eine in die Seele der Sophie hineingedachte Größe (die sie nicht hat) waren der Samen von dem allen." Ähnlich äußert Goethe über Ottilie: „Eduard hatte diese von Charlottens Neigung zum Hauptmann überzeugt, sie überzeugt, daß Charlotte selbst eine Scheidung wünsche, die er nun auf eine anständige Weise zu bewirken denke. Ottilie . . . auf dem Wege zu dem erwünschtesten Glück, lebt nur für Eduard. Durch die Liebe zu ihm in allem Guten gestärkt, findet sie sich in einem Himmel auf Erden." Wie Creuzer nach einem schon zitierten Geständnis, kennt Eduard kein Maß in all seinen Empfindungen: „Eduards Neigung war aber grenzenlos. Wie er sich Ottilien zuzueignen begehrte, so kannte er auch kein Maß des Hingebens, Schenkens, Versprechens."

Karoline dachte zeitweilig an Verzicht auf ein Ehebündnis; sie schrieb an Creuzers Frau: „daß kein Plan existiere, der irgend eine längst geknüpfte Verbindung zu zerreißen trachte", — sie wollte sich also mit einem Geistesbund begnügen. Das war im Frühjahr 1805. Inzwischen entstanden doch — nach Schulins Information — „die

wunderlichsten Pläne, eine Verbindung zustande zu bringen“. Obgleich im Leben wie in der Dichtung das Mädchen nach getäuschter Hoffnung in den Tod geht, erscheint sie beidemal in den Zukunftsplänen als der passivere Teil. Man erinnert sich an die lebhafte Art, in der Eduard Projekte für seine wie Charlottens Zukunft entwirft (II. Teil, 12. und 13. Kapitel), und daneben der Warnung Ottiliens: „Bedenke, was wir beide Charlotten schuldig sind. Sie muß unser Schicksal entscheiden, laß uns ihr nicht vorgreifen. Ich bin die Deine, wenn sie es vergönnt; wo nicht, so muß ich dir entsagen.“

Carolinens beschwichtigender Brief an Creuzers Frau war — nach Bericht des unglücklichen Ehemanns — „dennoch kaum imstande gewesen, die Furcht wegen der Existenz eines Planes, wie der gedachte, nur in etwas zum Schweigen zu bringen.“ Lange zeigte sie sich denn auch allen neuen Vereinigungsplänen der Liebenden unzugänglich. Sie scheint nach allem, was wir wissen, ähnlich wie die Charlotte der „Wahlverwandtschaften“ argumentiert zu haben, welche ihrem Mann entgegenhielt: „Kann Ottilie glücklich sein, wenn sie uns entzweit!“ Und: „Kannst du mir zumuten, daß ich auf mein wohlerworbenes Glück, auf die schönsten Rechte, auf dich so geradehin Verzicht leisten soll?“

Es folgt zunächst eine gesellschaftliche Trennung der Ehegatten. Wie weit dieselbe im Roman zugespitzt wird, ist bekannt. Über das Creuzersche Paar meldet Heinrich Voß 1806 an Schillers Witwe, auf Grund von Erkundigungen, im Praesens historicum: „Seit seiner Bekanntschaft mit Tian (Pseudonym der Günderode) ist das Glück dieser Ehe völlig gestört, Mann und Frau leben sehr gespannt mit einander und erscheinen nie zusammen in Gesellschaften.“ Im Frühjahr 1805 hoffte Creuzer freilich, sein Ehezwist werde noch nicht nach außen aufgefallen sein, deutet aber schon auf vorübergehende Stürme hin.

Als jeder Widerstand sich unfähig erwies, den organischen weiteren Verlauf der Liebesleidenschaft aufzuhalten, willigen die Ehefrauen in die Scheidung, beide Mal unter physischen Einflüssen. Schulin erzählt: „Creuzers Körper wurde leidend. Ein Bluthusten ließ das Schlimmste befürchten. Seine Frau hatte sich entschlossen, ihn frei zu geben.“ Der Tod des Kindes bestimmt Charlotten: „Ich willige in die Scheidung. Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet.“

Eduard „traut nicht; er ist so krank, daß ihn Hoffnung und Glaube abwechselnd verlassen“.

„Nun wurde die neue Einrichtung besprochen,“ fährt Schulin fort. „Die Dankbarkeit erlaubte nicht, daß seine Frau karg behandelt wurde. Vorerst sollte ein Teil seines Gehaltes ihr zugesichert werden.“ Wer denkt nicht der Verhandlungen zwischen Eduard und dem Major über die materielle Neugestaltung der Verhältnisse? So fern es uns liegen muß, pedantisch auf Schritt und Tritt eine Analogie zu wittern, können wir uns doch dem bestimmten Eindruck nicht entziehen, daß dem schwächlichen Creuzer mit dem gleichen Kunstgriff begegnet wurde, den Goethe seinen Major anwenden läßt: „Er bediente sich nun gegen seinen Freund einer klugen Wendung, indem er nachzugeben schien und nur die Form, den Geschäftsgang zur Sprache brachte, durch welchen man diese Trennung, diese Verbindungen erreichen sollte. Da trat denn so manches Unerfreuliche, Beschwerliche, Unschickliche hervor, daß sich Eduard in die schlimmste Laune versetzt fühlte.“ Auf ähnliche Weise scheint man auch Creuzer seinen Plan ausgeredet zu haben — denn warum sollen wir vor einer prosaischen Wendung zurückschrecken, da es doch die Art und Weise zu bezeichnen gilt, auf welche man ihn von seiner „Poesie“ zur Prosa des Lebens zu bekehren suchte?

Ein auffallender Nebenumstand mag nicht unerwähnt bleiben. Lucianens Verlobung fällt bekanntlich in die Zeit der Spannung zwischen den Ehegatten. „Diese Familienangelegenheit war es,“ schreibt Goethe, „welche Charlotten bisher sehr viel zu tun gab, der sie ihre ganze Überlegung, ihre Korrespondenz widmete, insofern diese nicht darauf gerichtet war, von Eduard nähere Nachricht zu erhalten.“ Damit vergleiche man Schulins Bericht: „Frau Creuzer, neben der ihr als Mutter obliegenden Sorge für Etablierung ihres Sohnes und Verheiratung ihrer Tochter erster Ehe, ihrem Manne aufrichtig ergeben, schien erfreut durch dessen Glück und Zufriedenheit. Man zog den Schluß, da sie immer bereit war, den Mann zu beglücken, sie würde leicht in eine Scheidung willigen und sich entschädigt fühlen durch das Glück ihrer Kinder und die große Dankbarkeit ihres Freundes. Doch es fand sich anders; sie wollte ihn nicht losgeben. ‚Verlassen will sie mich — aber wie? wie man in den Tod gehet!‘“ — „Menschenopfer“ forderte er aber nicht. — Der hier angedeutete Gesichtspunkt war wohl auch für Goethe maßgebend; die Verlobung von Char-

lottens Tochter hebt den Abstand zwischen den Ehegatten aufs Schroffste hervor: neben dem in Leidenschaft und Jugendfeuer um eine blühende Jungfrau werbenden Mann steht als gesetzlich ihm verbundene Ehefrau — eine angehende Großmutter. Wir hörten schon Creuzer selbst von den Enkeln sprechen, denen seine Frau entgegensieht.

Nicht unwesentliche Züge stimmen schließlich in dem Ausgang beider Liebestragödien überein. Beidemal — wennschon nicht mit gleicher Entschiedenheit — sind die jungfräulichen Störerinnen des ehelichen Friedens zur Entsagung bereit, ohne Kraft, die endgültigen Folgen derselben zu tragen. Karoline wie Ottilie enden durch Selbstmord. Verschieden wendet sich die Stellung des Liebenden: während Creuzer durch seine Absage die Günderode in den Tod treibt, folgt Eduard der Geliebten, der er weder im Leben noch im Sterben zu entsagen vermochte. Immerhin klingen Creuzers Geständnisse mehrfach geradezu ottilienhaft. „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, und ich soll nicht wieder hinein. Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden“, — so klagt das rührende Kind der Goetheschen Phantasie in ihrem letzten Brief an die Freunde. „Ich weiß nicht, ob Du mich recht verstehst,“ äußert Creuzer in dem so aufschlußreichen Brief an L. Creuzer, „wenn ich sage, daß, wenn gewisse Schritte einmal getan sind im Leben, alle übrigen Handlungen nun ganz aufhören, frei zu sein. Sie sind Werke des Schicksals. So ist es mit mir in jeder Hinsicht.“ Schulin vermerkt weiterhin als Beobachtung von Creuzers Frau, „daß seine Gefühle eine Richtung genommen, aus welcher sie sich nicht wieder in die frühere Bahn finden konnten“. Der Unglückliche gesteht selbst ein andermal: „In jedem Betracht wird mein Leben immer dunkler und dunkler. Ich gehe einen unbekannten Pfad; wohin er sich verlieren wird, weiß ich nicht.“ —

Was ist durch solche Übereinstimmungen bewiesen? Folgt ohne weiteres, daß in Friedrich Creuzers Liebesverhältnis mit Karoline von Günderode das Urbild von Goethes „Wahlverwandtschaften“ zu sehen ist? Nicht etwa die mannigfachen Abweichungen, welche jene Analogien durchkreuzen, warnen vor einem derartigen Schluß: denn Goethe bildet sein Modell nicht sklavisch nach, er läßt sich von diesem nur anregen und nimmt das Beste immer aus sich selbst. Was uns indes zur Annahme einer Beziehung zwischen

jenem Ehekonflikt und der Fabel des Romans bisher noch fehlt, sind vor allem äußere Anzeichen einer Teilnahme Goethes an dem tragischen Geschick der Günderode.

An solchen Anzeichen fehlt es nun allerdings bei näherem Zusehen keineswegs. Durch einen Brief der Sophie von La Roche an Wieland gelangte die Nachricht vom Selbstmord des unglücklichen Mädchens nach Weimar. Die Herzogin Anna Amalia spricht alsbald gegen Knebel von dieser „traurigen Nachricht, welche uns alle hier sehr bestürzt hat . . . Der Idealismus hat schon manche Opfer dem Charon zugebracht." In der Folge sehen wir Goethe bemüht, die näheren Umstände zu erforschen. Er schreibt an Frau Frommann: seine Mutter wage er gar nicht über die Günderode und deren Tod zu befragen, weil Frau Rat kurz sagen würde, es sei eine Verrücktheit! Dennoch ist er genötigt, die Mutter zu bemühen. In „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (I. Teil, S. 53 f.) steht angeblich unterm 21. September 1808 eine bemerkenswerte Aufforderung der Frau Rath an Bettina: „Ich hab' Dir gesagt, Du sollst die Geschichte von der Günderode aufschreiben, und schick' sie nach Weimar, mein Sohn will es gern haben, der hebt sie auf, dann drückt sie Dich nicht mehr. — Der Mensch wird begraben in geweihter Erd', so soll man auch große und seltene Begebenheiten begraben in einen schönen Sarg der Erinnerung, an den ein Jeder hintreten kann und dessen Andenken feiern. Das hat Wolfgang gesagt, wie er den Werther geschrieben hat; tu' es ihm zu Lieb' und schreib's auf." Bettina entsprach diesem Wunsche durch einen ausführlichen Aufsatz über ihren freundschaftlichen Umgang mit der Günderode und über deren Charakter (ebenda S. 75—110). Über die Lebensumstände und namentlich die Liebesgeschichte ihrer Freundin wußte Bettina aber nur Dürftiges zu melden, da Caroline dem indiskreten, excentrischen Mädchen ein Geheimnis aus ihren Herzensqualen gemacht hatte. Ob Goethe, der inzwischen 1807 zweimal in Weimar Bettinas Besuch empfangen hatte, beabsichtigen mochte, geeignetenfalls ähnlichen Gebrauch von ihrem Aufsatz zu machen, wie im „Werther" von J. Chr. Kestners Bericht über K. W. Jerusalem? Die Worte der Mutter legen eine solche Vermutung nahe. Vereitelt wäre eine derartige Absicht schon durch das erwähnte Versagen von Bettinas Aufzeichnungen in der entscheidenden Liebesbeziehung; aber der Bericht ist anscheinend gar nicht in Goethes Hände gelangt, da Frau Aja schon am 13. Sep-

tember starb. Immerhin hatte der Dichter wohl schon im vorhergehenden Jahre mündlich mancherlei von der mitteilsamen Bettina über ihre unglückliche Freundin erfahren; und bereits 1806, kurz nach dem traurigen Ereignis, kehrte Heinrich Voß der Jüngere, einer der getreuesten unseres Goethe, von jenem Besuch in Heidelberg nach Weimar zurück, der ihm — wie wir erfuhren — Veranlassung zu seinem Bericht über die Ursachen der Katastrophe an Schillers Witwe gab. Augenfällig nach dem Modell zu arbeiten, konnte Goethe aber kaum beabsichtigen, nachdem er so peinliche Erfahrungen mit der im „Werther" begangenen Indiskretion gemacht hatte.

Die Chronologie stellt sich folgendermaßen: 26. Juli 1806 Selbstmord der Günderode — alsbald Nachricht davon an Wieland — dann Rückkehr des jungen Voß aus Heidelberg — April und November 1807 Bettina in Weimar — 1807 Plan der „Wahlverwandtschaften" — 19. Juli 1808 hofft Goethe, in Karlsbad von der Arbeit an dem Werk stark angezogen zu werden — etwa gleichzeitig seine Bitte an Frau Rat, Bettina zu einem ausführlichen Aufsatz über die Günderode zu veranlassen — April bis Juni 1809 energische Arbeit — 3. Oktober 1809 Vollendung des Romans. —

Ziehen wir Goethes Selbstgeständnisse über die Voraussetzungen der „Wahlverwandtschaften" herbei. Nach Riemers Bericht gestand Goethe, allein in diesem Werk nach einer Idee gearbeitet zu haben: das Arrangement des Stoffes nach dem damaligen chemischen Begriff der Wahlverwandtschaften gelangt hierdurch zur Bezeichnung. Eine Ablehnung von lebendigen Stoffquellen kann damit nicht ausgesprochen sein, denn schon in den Tag- und Jahresheften betont der Dichter: „Niemand verkennt an diesem Roman eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet." Man hat deshalb gerade auf die Neigung Goethes für Minna Herzlieb als Keim der „Wahlverwandtschaften" verwiesen. Die Mitwirkung des Erlebnisses bleibe unbestritten: aber selbst in dem unzutreffenden Fall, daß die Romangestalt der Ottilie ganz und ausschließlich aus Minchens Wesen geflossen wäre, bliebe immer noch der eigentliche Kern der Handlung: der Ehekonflikt, ohne lebendige Voraussetzung, — es sei denn, daß jemand im Ernst annehmen möchte, Goethe habe seine Beziehungen zu der ihm eben angetrauten Christiane unmittelbar in der Ehe Eduards mit Charlotte spiegeln wollen. Und wie schattenhaft wäre eine solche Grundlage! Nicht einer der näheren

Umstände ist analog, während die Creuzersche Ehe ungezwungen so viele wesentliche Motive an die Hand giebt. Nach weiteren Lebensquellen als dem Ottilienmodell zu forschen, nötigt uns aber des Dichters ferneres Geständnis: gerade dieser Roman enthalte keinen Strich, der nicht erlebt sei! Und wenn Goethe hinzusetzt: aber keinen Strich so, wie er erlebt sei! so trifft diese Wendung aufs glücklichste das Verhältnis zwischen der Creuzer-Günderodeschen Liebestragödie und den „Wahlverwandtschaften".

Zwei Bedenken wollen wir nicht unterdrücken. Zunächst fällt die Kühle auf, mit welcher Goethe später einmal der Todesstätte von Karoline Günderode gedenkt. Am 6. September 1814 betritt er den ominösen Ort gelegentlich eines längeren Besuches im Brentanoschen Landhause bei Winkel. „Man zeigte mir," so lautet die Aufzeichnung, „am Rheine zwischen einem Weidicht den Ort, wo Fräulein von Günderode sich entleibte. Die Erzählung dieser Katastrophe an Ort und Stelle, von Personen, welche in der Nähe gewesen und teilgenommen, gab das unangenehme Gefühl, was ein tragisches Lokal jederzeit erregt. Wie man Eger nicht betreten kann, ohne daß die Geister Wallensteins und seiner Gefährten uns umschweben. Von diesen tragischen Gefühlen wurden wir befreit, indem wir uns nach den Gewerben des Lebens erkundigten." Sehen wir aber näher zu! Die Äußerung führt tief innerlich in Goethes Wesen und Entwickelung. Allmählich war seine milde Seele, diese anima candidissima, zu einer Scheu vor dem Tragischen gekommen, zu der offen ausgesprochenen Befürchtung, die Gestaltung einer neuen Tragödie würde ihn töten. Dieser nun regelmäßigen Pein an tragischen Sujets gibt Goethe also Ausdruck. Dabei verrät der Bericht gerade das Interesse des Dichters an der Katastrophe aufs neue. Nochmals läßt er sie sich an Ort und Stelle schildern und wird von tragischen Gefühlen bedrängt, von denen er sich erst gewaltsam befreien muß. Zum mindesten kann man diesen Epilog nicht gegen die Annahme einer poetischen Benutzung des Günderode-Stoffes geltend machen.

Nun war freilich der Creuzersche Ehekonflikt nicht ganz singulär. Schulin bemerkt in Betrachtung desselben: „Ähnliche Verhältnisse sah man überall; es lag im Geiste der Zeit, dieser gemütliche Austausch zwischen Männern und Frauen ohne Rücksicht auf die bestehenden Verbindungen, in welchen sie lebten." Andererseits bezeugt dies Charlottes ärgerlicher Ausruf beim Erwähnen von Scheidungen:

„Kommt das traurige Wort, das man leider in der Welt jetzt so oft hört, auch in der Naturlehre vor?" Auch an die Tischgespräche bei Anwesenheit des Grafen und der Baronin ist zu denken. Dadurch wird auch diesem Werk eine allgemeine Bedeutung als Kulturbild, als Denkmal der Zeit, gesichert. Aber es trägt zu viel individuelle Züge, um nur aus dem Allgemeinen herausgewachsen zu sein.

Außerdem ist es nicht nur ein gut Stück des Stoffes, sondern auch manch nicht unwesentlicher Teil der Charakterzeichnung, der im Kreise der Günderode eine Art von Entsprechung findet, wie er sie in Minna Herzliebs Bereich vergebens suchte. Dieser letzteren entstammt neben dem wichtigsten Moment, der Neigung des Dichters, namentlich das pflanzenhafte Naturwesen Ottiliens: es werden wenigstens die Abneigung Minchens gegen strengere Verstandesarbeit, ihr träumerischer Zug und ihre hingebungsvolle Bescheidenheit hervorgehoben — Elemente, welche der Dichter zu einem berückenden Naturdämonismus ausgestaltet hat. Daher wohl der bescheidene Diensteifer Ottiliens, ihr bis zur Selbstentäußerung gehendes Anpassungsvermögen, ihre Verstocktheit gegen allen unorganisch an sie herangebrachten Lernstoff. Doch selbst diesen Voraussetzungen der Ottiliengestalt fehlt in Minchens liebenswürdigem, aber alles eher als bedeutendem Charakter jene dämonische Bannkraft und geistige Bedeutsamkeit, die im Roman dieses weibliche Wesen weit über alle preisgekrönten Produkte erziehlicher Abrichtung emporhebt. Freilich treten ergänzend ein paar äußere Züge hinzu: Minna weilt als Pflegetochter im Frommannschen Hause, und ferner hat sie Goethe früher gekannt, aber nicht ausreichend beachtet, bis sie ihm, zu vollem jungfräulichen Reiz erblüht, entgegentritt — ähnlich wie im Roman. Dafür sind von Minchen mancherlei Züge berichtet, die der Ottilie widerstreiten. Im Gegensatz zu der ernsten, tragischen Heldin des Romans wird an jenem Gegenstand von Goethes Neigung ein hervorstechender Mutterwitz und harmloser Humor betont, dem entsprechend auch in ihrer Physiognomie ein freundlicher Zug um den Mund gerühmt. Ihr entstammen wohl die großen dunklen Augen Ottiliens; aber eine regelmäßige schöne Gesichtsbildung wird ihr abgesprochen. Ferner war Minna schreibfaul, so daß neben den inneren auch die äußeren Voraussetzungen für das oft eingreifende Tagebuch fehlen. Insbesondere ist aber eine Gegenliebe der Frommannschen Pflegetochter für Goethe zu vermissen; im Gegenteil hat sie sich bald verlobt, freilich nur vorübergehend, und erst

später reichte sie einem ungeliebten Manne die Hand. Was indes bei alledem den Ausschlag giebt, wissen wir aus jüngst von Gaedertz veröffentlichten Briefen: Minchen hatte schon als Mädchen von noch nicht vierzehn Jahren die Liebe eines adligen Studenten verstohlen erwidert, von dem sich auch in der Folge ihre Erinnerung nicht trennte. Höchstens hätte sie demnach in der Treue für diesen, nicht aber — wie Gaedertz herauslesen will — in ihrer Empfindung für Goethe, während neuer Heiratspläne, die von ihren Angehörigen unterstützt wurden, eine Vorlage für Ottiliens Situation bei den von Charlotte begünstigten Huldigungen und Anträgen abgeben können.

Bevor wir fragen, welche Ergänzungen das Ottilienbild etwa aus dem Wesen der Günderode gezogen hat, müssen wir uns entsinnen, daß Goethe hier nicht nach eigener Anschauung, sondern nur nach dem Hörensagen zeichnen konnte. Namentlich Erzählungen Bettinens mögen manche Eindrücke in des Dichters Phantasie zurückgelassen haben. Desto besser kannte Goethe Bettina selbst, die sich aller Orten als vertrauteste Freundin der Günderode gab. Schon aus diesem Grunde lag es nahe, daß dem Dichter das Bild der Günderode mit dem Wesen Bettinens hie und da ineinander floß. Aber mehr: der Tod der Günderode war es gerade, der die verlassene Bettina zu engerem Anschluß an Goethes Mutter trieb; alsbald beginnt sie dem Dichter selbst ihre leidenschaftliche Verehrung kundzugeben. Wenn wir nun wissen, daß Goethes Werke immer ein organischer, notwendiger Niederschlag seiner Erlebnisse sind, so werden wir von vornherein mit der Möglichkeit rechnen müssen, in der Ottilie, soweit sie nicht durch Minna Herzlieb gegeben war, neben Zügen der Günderode einige Elemente zu finden, die auf Bettina Brentano hindeuten.

Um mit einem hervorstechenden äußeren Zuge zu beginnen: auffallend ist das Kopfweh, von welchem Ottilie oft geplagt wird. Das Gleiche wird in gleich auffälliger Betonung von der Günderode berichtet. In Briefen klagt sie viel darüber, so in zwei bei Ersch und Gruber von Schwartz veröffentlichten vom 26. Juli 1799 und 22. Januar 1800: „Die meiste Zeit, seit Sie hier waren, habe ich mit Kopfweh hingebracht“ — und: „Besonders war ich sehr mit der heftigsten und unerträglichsten Art des Kopfwehs gequält; Sie wissen schon aus vorigen Zeilen, daß mir dies gleich allen Frohsinn raubt.“ Ähnlich später an Bettina („Die Günderode“ II, S. 196): „Auch

hab ich die Zeit schrecklich viel Kopfweh gehabt.“ Minna Herzlieb war von Jugend auf gesund; sie starb im 77. Lebensjahr, freilich in ihrer letzten Zeit gemütsleidend.

Merkwürdig ist, daß zu Karolinens Jugendfreunden ein eifriger Verfechter des tierischen Magnetismus und der magnetischen Kuren, Dr. med. Karl Wolfart, gehörte. Man wird, ohne eine bestimmte Beziehung behaupten zu können, an den Magnetiseur erinnert, der (im 11. Kapitel des zweiten Teils) Ottilie von ihrem Kopfweh heilen will.

Ottilie wird als eine Art magnetische Natur gezeichnet: man denke an ihren traumwandlerischen Zustand nach dem Tode ihrer Mutter, wie nach dem von Charlottens Kind; man lese auch die gegen Schluß des Romans fallende Darstellung der Liebenden: „Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magnetische Anziehungskraft gegen einander aus“ 2c. Dergleichen erinnert an Bettina: es wird also darauf zurückzukommen sein.

Karolinens Gestalt paßt im ganzen recht gut zu dem Ottilienbild. Franz Sauter schildert sie in einem bei Ersch und Gruber reproduzierten Bericht als eine zarte Lichtgestalt, freundlich wie die scheidende Sonne . . . „Sie sprach sanft, still und bewegt, lächelte wie ein Kind.“ Bettina nennt sie in dem für Goethe bestimmten Aufsatz „sanft und weich in allen Zügen . . . Sie ging nicht, sie wandelte, wenn man verstehen will, was ich damit auszusprechen meine; — ihr Kleid war ein Gewand, was sie in schmeichelnden Falten umgab, das kam von ihren weichen Bewegungen her; — ihr Wuchs war hoch, ihre Gestalt war zu fließend, als daß man es mit dem Wort schlank ausdrücken könnte; sie war schüchtern-freundlich und viel zu willenlos, als daß sie in der Gesellschaft sich bemerkbar gemacht hätte. Einmal . . . machte jemand die Bemerkung, sie sähe aus wie eine Scheingestalt unter den anderen Damen, als ob sie ein Geist sei, der eben in die Luft zerfließen werde.“ Es klingt wie eine Zeichnung der abscheidenden Ottilie. Lange, schöne Augenwimpern hat die Romanheldin sowohl mit Minchen wie mit Karoline gemein.

Als kindliches Gemüt bezeichnet Schulin die Günderode. In einem Brief an Bettina schreibt sie unter ähnlichen Selbstschilderungen: „Wenn Du mit des Himmels Sternen Dich beredest und sie kühn zur Antwort zwingest, so würde ich eher ihrem leisen Schein nach-

geben müssen, wie das Kind der schlummerbewegenden Wiege nachgeben muß."

Goethisch und ottilienhaft muten überhaupt nicht wenige Geständnisse von Karoline Günderode an: „Das sei unsre Sorge," schreibt sie Bettinen, „daß jede Lebensregung eigentümliches, organisches Leben werde." Ferner: „Das Wichtige an der Poesie ist, was an der Rede es auch ist, nämlich die wahrhaftige unmittelbare Empfindung, die wirklich in der Seele vorgeht." Vor allem auch: „Dieses scheint mir die vornehmste Schule des Lebens, darauf zu achten, daß nichts in uns jene Grundsätze, durch die unser Inneres geweiht ist, verleugne; weder im Geist noch im Wesen."

War die Günderode doch in vielen wesentlichen Zügen selbst ein Gebilde Goetheschen Geistes. Schon ihre poetischen Erzeugnisse verraten den Einfluß von Goethes philosophischen Dichtungen. Die Unglückliche lebt und stirbt in der poetischen Naturreligion spezifisch Goethescher Färbung. Bis zu direkten Anklängen geht diese Einwirkung; so gesteht im Gespräch mit den Erdgeistern der Wanderer:

„Nicht jenes Licht, das auf der Erde gastet
Und trügerisch dem Forscher nur entflieht,
Nein, jenes Ursein, das hier unten rastet,
Und rein nur in der Lebensquelle glüht.
Die unvermischten Schätze wollt' ich heben,
Die nicht der Schein der Oberwelt berührt,
Die Urkraft, die, der Perle gleich, vom Leben
Des Daseins Meer in seinen Tiefen führt.
Das Leben in dem Schoß des Lebens schauen,
Wie es sich kindlich an die Mutter schmiegt,
In ihrer Werkstatt die Natur erschauen,
Seh'n, wie die Schöpfung ihr am Busen liegt."

Noch zum Schluß also ein bekanntes Beispiel Goethescher Naturbeseelung übernommen. Charakteristisch ist auch die Grabschrift, die sich Karoline, in freier Wiedergabe einer Herderschen Übersetzung aus dem Indischen, wählte:

„Erde, du meine Mutter, und du, mein Ernährer, der Lufthauch,
Heiliges Feuer, mir Freund, und du, o Bruder, der Bergstrom,
Und mein Vater, der Äther, ich sage euch allen mit Ehrfurcht
Freundlichen Dank; mit euch hab' ich hienieden gelebt;
Und ich gehe zur anderen Welt, euch gerne verlassend;
Lebt wohl denn, Bruder und Freund, Vater und Mutter, lebt wohl!"

Ursprünglich lebte die Günderode — nach Franz Sauters Bericht — „nur in Traumgefühlen", später suchte indes der Erkenntnistrieb Ausgleich mit dem überwuchernden Gefühl. An Studien ragt sie jedenfalls über Ottilie bedeutend hinaus.

Ein ernster, tragischer Hauch, der Minchen Herzlieb gänzlich fehlt, schwebt von jeher über der Günderode. In dem Frankfurter Stift, dem sie übergeben war, fühlte sie sich nicht glücklich; auch sonst sah sie sich mannigfach beengt. Ihre erste Liebe, zu Savigny, war unerwidert geblieben. Zu ihrem Kopfschmerz kamen schwere Augenleiden, und die Sektion ihrer Leiche ergab, daß sie an einer Milzkrankheit gelitten. Wird ihre oft ausgesprochene Sehnsucht nach dem Tode nicht begreiflich? Überdies stand sie unter dem Einfluß Ossians und Hölderlins. Selbst auf litterarischem Gebiet blieben dem unglücklichen Mädchen Enttäuschungen nicht erspart. Eine befreundete Persönlichkeit (deren Brief in der Jenaer Litteraturzeitung vom 13. Juni 1807 abgedruckt ist) schrieb der Dichterin über ihr großes Mohamed-Drama, auf das sie wohl Gewicht legen durfte, unter anderen abweisenden Wendungen: „Ich gebe Ihren Mohamed für jedes, auch das kleinste Stückchen Ihrer ‚Gedichte und Phantasien'."

Ähnlich wie für den Selbstmord K. W. Jerusalems braucht man nach alledem in der Katastrophe des Liebeslebens nicht die einzige, sondern nur die letzte Ursache zum freiwilligen Abscheiden zu sehen: durch Creuzers gänzliche Absage war das letzte Band mit dem Leben zerschnitten und jede Brücke abgebrochen. Goethe durfte isolieren und sich an der Unmöglichkeit seiner Heldin, ohne den Geliebten zu leben, sowie an der Störung des inneren Gleichgewichtes als Veranlassung zu Ottiliens Lebensüberdruß genügen lassen. Daß er den plötzlichen, entschlossenen Selbstmord der Günderode in ein langsames Dahinsterben mildert, entsprang wohl besonders auch seiner schon besprochenen Scheu vor wuchtigen tragischen Katastrophen. —

Daß Goethes Bekanntschaft mit Bettina nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der „Wahlverwandtschaften" geblieben, wurde bereits früh angenommen. Der Dichter selbst spielt brieflich gegen das phantastische Kind darauf an, daß ein Architekt Wohlgefallen an ihr gefunden, sowie daß sie Gichtbrüchige und Lahme warten müsse. Andererseits erkannte man bald mit Recht an Bettinens tollem, wirbelhaftem Wesen Anregungen zur Gestalt der Luciane, so daß Bettina also — nach unserer Heranziehung der Günderode — neben deren

stiller, schlichter Gestalt wie Luciane neben Ottilie stehen würde. Es liegt auf der Hand, daß damit nur die negative Seite Bettinens zum Ausdruck kam. Ganz abgesehen davon, daß es Goethe nahelag, sie daneben vielfach für ihre ihm unbekannte Freundin Karoline von Günderode zu substituieren, wandte sie ihm selbst eine positive Seite zu, von welcher sich mancherlei Beziehungen zu einer magnetischen Liebe ergaben, wie sie der Roman darbieten sollte.

Stellen wir ein äußeres Zeugnis voran. Bettina hielt sich bekanntlich lange für das Modell zur Suleika des „Westöstlichen Divan". Ihre Annahme stützte sich namentlich auf eine Äußerung, welche Goethe 1810 in Teplitz an sie richtete: „Ich habe mich mit dir geflüchtet, wo uns keiner ahnt und keiner finden wird; es ist aber deine Heimat." Bettina gesteht sogar: „Damals verstand ich ihn nicht, daß er damit den Divan meine, der sich als Kreis dreht, in dem die Lieb' als Centrum stille steht." Diese beiden Auslassungen kennen wir erst seit 1880 durch C. Wendeler, der sie im Anhang zum „Briefwechsel des Freiherrn von Meusebach mit J. und W. Grimm" mitteilt. Da inzwischen Marianne von Willemer als Vorbild für die Suleika bekannt geworden war, und auch schon der Zeit nach Goethes Andeutung nicht auf den „Divan" paßt, so hätte seitdem die Frage aufgeworfen werden sollen: Wohin hat sich denn nun Goethe mit Bettina geflüchtet? welches ist der Ort, wo ihre Beziehungen keiner ahnt und keiner finden wird, der aber Bettinens Heimat ist?

Die einzige greifbare Hindeutung liegt in der letzteren Wendung. Welches andere Werk, das Goethe seit der persönlichen Beziehung zu Bettina, 1807—1810, geschaffen, konnte er als Bettinens Heimat bezeichnen, wenn nicht die Welt und das Lebenselement der „Wahlverwandtschaften"? Magnetische Liebe hier wie dort. Die Liebe ist Inbegriff des Lebens. Ganz in Goethe lebt das leidenschaftliche Mädchen, seinem Wesen sucht sie sich anzupassen; anschmiegend und dienend ist ihr Verhältnis zu dem Angebeteten. Leidenschaft, krampfhafte Leidenschaft ist ihr Element. Der geniale naturdämonische Zug der Goetheschen Dichtung ist in ihr — wie kaum in einem Zweiten des Nachwuchses — Fleisch geworden; jeder Eingriff in die Natur scheint ihr ein Verbrechen.

Bettina hat den Mut, nach den Gesetzen ihrer eigenen Natur zu leben. Der Günderode schreibt sie: „Ein Inneres sagt mir: wie du den Sternen zusagst, so sage der inneren Stimme auch zu, der nicht

umsonst ein so dringender Laut eingeboren, die fühlbar macht das Unversöhnliche einer fremden Handlung mit diesem heiteren Umgang der Natur. Nie könnt' ich etwas tun, wo nicht mein eigener Geist Ja dazu sagte."

„Beweislos denken ist frei denken!" dieser Satz gelangt in dem Briefwechsel Bettinas mit der Günderode zu innigster Ausführung. Eins der bezeichnendsten Aperçus der Bettina lautet: „Der ganze Mensch muß in sich einverstanden sein, nämlich Herz und Kopf und Hand und Mund."

Ottilien verwandt erscheint Bettina auch in der Abneigung gegen formale Bildung. „Heute Nachmittag", schreibt sie der Günderode, „brachte der Büri der Großmama ein Buch für mich — Schillers Ästhetik — ich sollt's lesen, meinen Geist zu bilden; ich war ganz erschrocken, wie er mir's in die Hand gab, als könnt's mir schaden, ich schleudert's von mir — meinen Geist bilden! — ich hab' keinen Geist, — ich will keinen eigenen Geist; — am Ende könnt' ich den heiligen Geist nicht mehr verstehen, — wer kann mich bilden außer ihm. — Was ist alle Politik gegen den Silberblick der Natur!" Ein anderer Ausbruch der intuitiven Natur dieses Mädchens: „Wissen ist Handwerker sein, aber Wissendsein ist Wachstum der Seele, Leben des Geistes mit ihr in der Natur; Leben ist aber Liebe." So lernt Bettina auch nicht viel besser als Ottilie das Mechanische.

Das Tagebuch der Ottilie mit seinen sinnreichen Aphorismen entspricht schließlich am wenigsten dem Wesen Minchens, am besten dem Bettinas. Mit besonderer Vorliebe philosophiert oder doch reflektiert diese auf schwindelnder Turmspitze, um alsbald ihre Gedanken aufzuzeichnen. Und wenn Goethe als roten Faden jenes Tagebuches im Roman einen Zug von Anhänglichkeit und Neigung bezeichnet, so ist damit das Centrum von Bettinas Geistesschwingungen aufs glücklichste gewonnen. Auch die Reflexion über die Leidenschaften deutet darin auf gleiche Quelle. Der Dichter empfand, daß manch Tagebuchblatt über den Geist seiner Ottilie hinauswuchs: er bemerkt deshalb, sie scheine sich manches Fremde angeeignet zu haben, mit dem sich ihre Seele in Einklang fühlte. Kaum ein Moment weist so schlagend wie dies auf Bettina. Und wie sie sich gerade Goethes Geist zu eigen machte, so spricht auch der Dichter selbst vielfach unverkennbar aus Ottiliens Tagebuch. —

Was bei alledem den Charakter des Eduard betrifft, so hat Goethe seine Identität mit demselben entschieden abgelehnt: er könne niemand verdenken, wenn er diese Figur nicht leiden mag, — er möge ihn selber nicht leiden! Wieder eine Goethesche Männerfigur, die sich keinen Wunsch versagen kann, während Entsagung in zunehmendem Maße das Lebensmotiv des gereiften Goethe geworden war.

Auf Creuzer passen — wie wir schon sahen — manche Züge, doch hat der Dichter zur Individualisierung wohl auch andere Modelle herangezogen. Was hier noch Erwähnung verdient, ist die Geistesverwandtschaft dieses Gelehrten mit Goethe. Bildeten sich doch beide unter Herders Einfluß! Auch gerade an Goethes Dichtung hat sich Creuzers Seele genährt. Intuition und Naturdämonismus ist das Wesen von Creuzers epochemachender Symbolik. Schon 1806 hatte er den zweiten Band der von ihm und Daub herausgegebenen „Studien" an Goethe übersandt. Kein Wunder, daß beide Männer auch später in gelegentlichen Ideenaustausch traten, besonders als Goethe 1815 auf west-östlichen Pfaden in Heidelberg weilte.

Ein Gespräch im Anschluß an Creuzers Abhandlung „Idee und Probe alter Symbolik" veranlaßt Goethe zur Übersendung eines Baumblattes mit einem (in den „Divan" aufgenommenen) Gedicht, das uns in mehr als einer Hinsicht beziehungsreich erscheinen darf:

„Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist er ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt?

Solche Frage zu erwidern
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich Eins und doppelt bin?" —

Im ganzen darf man deshalb sagen, daß, wenn Goethe die Günderode, Bettina und Creuzer als Modelle für seine „Wahlverwandtschaften" benutzte, er nur zurücknahm, was ihm gehörte: sie alle hatten „seines Geistes einen Hauch verspürt". Darum fand der Dichter auch, so hoch er an Geistes- und Charaktergröße über

ihnen stand, sympathetisches Verständnis für ihres Herzens Pein. — —

Wir wüßten wenig Werke, von deren Entstehung sich so Bedeutsames lernen ließe. Nicht schnell und äußerlich zusammengerafft ist eine beliebig interessante Geschichte aus dem Leben: wir sehen die Gestalten sich aus der Goetheschen Welt herauskrystallisieren; von der Tiefe seiner Naturerfassung, von der Weihe seiner Weltanschauung ruht in ihnen, — und soweit sie die freie Willkür des Lebens vom Dichter noch entfernt hielt, macht er sie mit künstlerischer Notwendigkeit sich geistig zu eigen. An seinem Herzblut genährt, sind oder werden Goethes Gestalten wahrhaft seiner Muse Kinder — und mit Schöpferwonne und mit Vaterliebe hegt er sie, pflegt er sie.

„Eh' er singt und eh' er aufhört,
Muß der Dichter leben. —

Und so mag des Lebens Erzklang
Durch die Seele dröhnen!
Fühlt der Dichter sich das Herz bang,
Wird sich selbst versöhnen!"

Der deutsche Dichter des Lebens versöhnt mit der bangen Tragik des Lebens.

Siebentes Kapitel.

Shakespeares Einfluss auf Heinrich von Kleist.

Viele Elemente des deutschen Lebens und deutschen Geistes sehen wir mit der klassischen Periode in unsere Dichtung eingehen. Aber noch immer ist die Ausbildung eines eigenartig und rein deutschen Kunststils durch den Glauben an fremde Götter hintenangehalten.

Hatte doch schon Lessing das Vertrauen auf Shakespeare mit dem Glauben an die Antike vereint: auch Sophokles spielt er gegen die Franzosen aus; auch dieser gilt ihm als Muster. Bedeutsam zwar suchte demgegenüber Herders Shakespeare-Aufsatz den großen Britten auf geschichtlichen Boden zu stellen, somit den himmelweiten Unterschied zwischen Shakespeare und Sophokles darzulegen — himmelweit zunächst im eigentlichen Sinn, nach dem verschiedenen Himmelsstrich, unter dem sie geboren: so stellt der eine Griechen, der andere nordische Menschen dar; jenes Blick ist an einen Ort gefesselt, während der des Modernen die Welt umfaßt; und bereits der verschiedene Ursprung der griechischen und der englischen Bühne stellt beide Dichter auf andere Grundlagen. — Leider blieb dieser reine Shakespeare-Kult auf die noch jugendlich gärenden Stürmer und Dränger beschränkt; in ihrer Reifezeit gaben auch Goethe wie Schiller der Antike den Vorrang und suchten ihr Elemente Shakespeares einzuordnen. Ja, Schiller gelangte unbewußt den Franzosen nahe; und mindestens theoretisch erhoffte auch Goethe sogar vom französischen Klassizismus aufs neue fruchtbare Keime für das Gedeihen der deutschen Bühne. Doch aber blieben hier alle Einflüsse sekundär: denn beide Männer schufen von eigenen Geistes Gnaden, und so durften wir ihre Schöpfungen in den entscheidenden Zügen als Nationalwerke in Anspruch nehmen.

Zu reinerer Erfassung Shakespeares unter Ablehnung der Antike lenken bald wieder die Romantiker ein. August Wilhelm Schlegels Übersetzung macht ihn endgültig in weiten Kreisen unserer Gebildeten wie auf der deutschen Bühne heimisch. Nun ist für den weit überwiegenden Teil des 19. Jahrhunderts ausdrücklich von einer Vorherrschaft Shakespeares in Deutschland zu sprechen. Gleichzeitig sucht aber doch auch der Stil der romantischen Dichtung in seinem Streben nach moderner Darstellungsweise die bunten Elemente der romanischen Litteraturen in immer weiterem Maße mit möglichst kongenialer Anlehnung an Shakespeare und den deutschen Volksgeist zu vereinen.

Dieser Zeit erwächst Heinrich von Kleist. Mit der romantischen Schule teilt er das bewußte Ringen nach einem modernen Kunststil, aber einsam und selbständig bahnt er sich seine Wege. Die Eierschalen romantischer Tradition, wie sie sich noch in dem ursprünglich spanischen Kostüm der „Familie Schroffenstein" erkennen lassen, stößt er schnell ab, um schon in seiner ersten Dichterperiode sich möglichst ganz an Shakespeare hinzugeben.

Ja, man darf sagen, die Abhängigkeit von dem großen Britten sei gerade an dem Anfänger Kleist augenfällig. Zur Feststellung dieses Verhältnisses findet schon die Kritik der „Familie Schroffenstein" höchst bezeichnende Wendungen: Huber rühmt 1803 im „Freimütigen" den „wahrhaft Shakespeareschen Geist", besonders in „manchen Details des Ausdrucks und der Darstellung"; und in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" betont Langer: „eine mit Shakespeares Manieren schon vertraut gewordene Bekanntschaft blickt überall durch; und da läuft es denn freilich auch nicht ohne Reminiszenzen ab, die bald stärker, bald schwächer sich aufdringen." Die neueren Kleist-Biographen zeigen sich erfolgreich bemüht, diese Abhängigkeit im einzelnen zu bestimmen. Wie reichlich der junge Kleist aus Shakespeare schöpft, hat namentlich Adolf Wilbrandt (1863) mit feinem Spürsinn aufgedeckt: „Zwar ist er darin noch der Schüler," hebt Wilbrandt an, „daß er einerseits seine Charaktere vielfach nach Reminiszenzen modelt, andererseits ihnen allen ohne Unterschied von seinem eigenen Wesen mitteilt . . . Nicht von Ottokar und Agnes zu reden, die ihr ganzes Schicksal zu Nebenbuhlern von Romeo und Julie macht, oder von Johann, der, während er früher wohl an Edmund erinnert, sich am Ende plötzlich in den tollen Edgar verwandelt: auch seine geschlossensten Charakterbilder

verfallen zuweilen dieser Magie des Vorbilds, Rupert spielt den Othello und sein Mordgeselle den Jago, und Sylvius, der rührendste Alte im ersten Akt, läßt sich im letzten wie ein zweiter Gloster herbeiführen.“ Derselbe Biograph beobachtet auch, wie Kleist anfangs noch „an äußeren Eigenschaften Shakespeares“ hängt, wovon ihn die reifere Praxis bald entwöhnt hat. — Otto Brahm, der (1884) im wesentlichen diese Bemerkungen Wilbrandts wiederholt, zieht mit Recht noch „Macbeth“ als Quelle für die hexenhafte Witwe Ursula heran.

Bekannt ist namentlich, wie Kleist darauf ausging, in dem neuen dramatischen Stil, den er durch seinen „Guiskard“ begründen wollte, die Machtvollkommenheit der antiken und der germanischen Kunst, im wesentlichen die des Äschylus und Shakespeare, zu vereinen. In der That legt das allein erhaltene Bruchstück von diesem Ringen beredtes, nur zu beredtes Zeugnis ab. Es scheint mir doch angebracht, vor einer Überschätzung dieses verzweifelten Versuchs zu warnen. Zwar, wer wollte heute noch verkennen, daß sich hier ein Streben nach dem Höchsten, Unerreichten kundgibt, eine glühende Phantasie, eine wuchtige Kraft? Aber wer wollte behaupten:

„Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan“?!

Allerorten wird noch das Ringen mit der selbstgestellten gigantischen Aufgabe, ein sich nimmer genugtuender Zwang zu erhabenen Vorstellungen, zu erhabenen Bildern offenbar. Auch abgesehen von dem pathologischen Problem gibt dieses Überbieten der Kunstmittel der gewaltigen Studie einen Zug ins Fieberhafte, der eine wohlige Atmosphäre künstlerischer Klärung nicht aufkommen läßt.

So bieten denn „Penthesilea“ und die selbständigen Partien des ungefähr gleichzeitigen „Amphitryon“, gerade weil der Dichter das bewußte Suchen nach dem neuen Stil als vergeblich abgetan, ein viel harmonischeres Bild von seinem Können, wir dürfen wohl sagen: von seiner zugleich schönen und erhabenen, zugleich plastischen und szenisch bewegten Kunst. Was er von Shakespeare ererbt hat, ist nun zu Eigenbesitz erworben. Aber höchst bezeichnend treten die Spuren Shakespearescher Einwirkung in den beiden neuen Werken wie im „Guiskard“ noch immer besonders im Dialog hervor. Kaum mit andern Worten, als sie Ludwig Tieck den Anfängen Kleists widmet, gibt Otto Brahm den Eindruck des „Amphitryon“ und selbst des „Zerbrochnen Kruges“ wieder:

„Rede und Gegenrede bewegen sich gern in parallelen Wendungen, Worte des einen werden von dem andern wiederholt, aufgefangen, witzig ins Gegenteil verkehrt, und wie ein Fangball, durch Schlag und Widerschlag, fliegen sie hin und zurück.“

Neben Shakespeare zieht Brahm auch Molière als Vorbild für diese Schlagkraft des Kleistschen Dialogs heran; indessen bleibt immer klar genug erkennbar, was unser Dichter darüber hinaus vor allem Shakespeare verdankt: die Stellung des Dialogs in den Dienst der Charakteristik.

Und während Kleist mit Shakespeare ringt, um auch über dessen Stil hinauszugelangen, bleiben fortgesetzt, wennschon völlig unbewußt, einzelne Reminiszenzen an Elemente der Fabel oder der Charakteristik Shakespearescher Dramen fast unvermeidlich. Am wenigsten können sie ja für „Amphitryon“ in Betracht kommen, weil der deutsche Dichter hier eine Molièresche Dichtung ausdrücklich zugrunde legt. Dennoch lohnt meines Erachtens ein Hinblick auf die stoffverwandte „Komödie der Irrungen“. Die Verwechselung der Ehemänner wie der Diener steht an sich da wie dort; aber schon in einer der komischsten Szenen, beim Erscheinen des Helden vor seinem Hause, dessen Pforte er verschlossen findet, während sein Doppelgänger drinnen für den rechtmäßigen Ehegatten gehalten wird, erinnern einige Zutaten Kleists zu seiner französischen Vorlage an die analoge Szene Shakespeares. Vor allem konnte ihm der stammverwandte germanische Dichter einen Fingerzeig bieten, wo Kleist sich anschickt, die frivolpossenhafte Auffassung des Franzosen in der Behandlung des Hauptproblems zu überwinden. Schon Adriana schlägt mitten in der Komödie der Irrungen tieferns̈te, tiefleidenschaftliche Töne an, da sie sich von ihrem Gemahl verleugnet glaubt (besonders im II. Akt). Sofort beim Erscheinen des Kleistschen Werkes hatte Friedrich v. Gentz die Empfindung:

„In Molière ist das Stück bei allen seinen einzelnen Schönheiten und dem großen Interesse der Fabel am Ende doch nichts als eine Posse. Hier aber verklärt es sich in ein wirklich Shakespearesches Lustspiel, und wird komisch und erhaben zugleich.“

Weitab von Shakespeares Bahnen scheint zunächst auch „Penthesilea“ zu liegen: bei dem antiken Stoff denkt man neben Homer unter Kleists dauernden Stilmustern in erster Linie an Äschylus. Und doch auch hier ein Grundzug, der, an sich mit Recht als echt

Kleistisch in Anspruch genommen, in der ästhetischen Schule Shakespeares anwuchs: diese grandiose Wildheit, wie sie Kleist seiner Heldin, einem in Schönheit blühenden Weibe, verleiht, wo anders fand er sie ähnlich bis aufs äußerste durchgeführt, als bei dem Britten? Ohne daß sonst ein Vergleich beider statthaft, scheint mir Tamora, die Königin der Goten im „Titus Andronicus", ein vorbedingendes Element für die Amazonenkönigin des deutschen Dichters. Das wilde Übermaß des jugendlichen Shakespeare ist es, worin Kleists bizarre Leidenschaftlichkeit sich hineinwühlt und schrankenlos auslebt. Man ahnt schon, wer hier Kleists Phantasie beflügelt, wenn man Tamora von ihrem Buhlen feiern hört:

„Nun, Tamora, ersteigst du den Olymp,
Fortuna unter dir, und thronst erhöht,
Weit überm Donner und der Blitze Glut,
Und außer dem Bereich des blassen Neids.
Wie, wenn die goldne Sonne grüßt den Tag,
Ihr Morgenstrahl das Meer mit Licht umglänzt,
Und den Zodiak mit Flammenrändern messend,
Erhabner Berge Gipfel überschaut,
So Tamora . . .
Drum Aaron, stähl dein Herz und schärf den Geist,
Nachklimmend deiner edlen Kaiserin
Zur steilsten Höh', die du längst im Triumph,
Siegreich in Liebesketten hast geführt,
Und fester bandst an Aarons Zauberblick,
Als den Prometheus hielt der Kaukasus."

Sehen wir doch, daß Penthesilea des Kaukasus gedenkt, als sie „auf der Staffeln höchst' empor sich schwingen" will. Nach der Handschrift sucht auch Achill sie

„in des Kaukas Schlünden,
Wenn sie nicht hier an dem Skamandros wär".

Nicht minder übertrumpft er Prometheus:

„Du sollst den Gott der Erde mir gebären!
Prometheus soll von seinem Sitz erstehn,
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
Hier ward ein Mensch, so hab' ich ihn gewollt!"

Vor allem soll auch Penthesilea die Sonne überragen:

„Iſt's nicht,
Als ob ſie, heiß von Eiferſucht geſpornt,
Die Sonn' im Fluge übereilen wollte,
Die ſeine jungen Scheitel küßt! O ſeht!
Wenn ſie zum Himmel auf ſich ſchwingen wollte,
Der hohen Nebenbuhl'rin gleich zu ſein,
Der Perſer könnte, ihren Wünſchen fröhnend,
Geflügelter ſich in die Luft nicht heben!"

Hier kann überall nicht von Abhängigkeit, wohl aber von Schulung und Verwandtſchaft die Rede ſein. Verwandte Vorſtellungskreiſe werden ohne jede Abhängigkeit auch in manchen Bildern berührt; ſo wenn die Siegeshoffnung in eine Allegorie aus dem Reich der Vögel gekleidet wird, und ähnliches. In ihren Gräueltaten heißt Tamora bald eine Wölfin, bald Hündin, auch Pentheſilea eine Hündin.

Mehr Gewicht als auf ſolche Einzelberührungen des Ausdrucks iſt jedoch auf den verwandten Mut zu legen, der beide Dichter vor den verwegenſten Gräueltaten nicht zurückſchrecken läßt, um die Leidenſchaft der Rache ſich in ganzer Furchtbarkeit erſättigen zu laſſen: an dieſem Mut des großen Britten hat ſich in Deutſchland niemand ſo zielbewußt wie Kleiſt geſtählt. Wer bei ſeinem Meiſter und Muſter die ganze Kette von Tamoras Schandtaten verfolgt und ſchließlich geleſen, daß aus Rache die Kinder zerrieben der Mutter zum Mahle vorgeſetzt würden, mußte nichts ſo Ungeheuerliches in dem Beginnen ſeiner Heldin finden, mit den Hunden wetteifernd den Gegenſtand der Rache zu zerfleiſchen. Überdies wünſcht ſich ſchon Tamora ausdrücklich die Macht Dianens, um den Feind der Verfolgung durch Hunde preiszugeben!

Noch weit unmittelbarer und deutlicher ſind Nachklänge Shakeſpeares aus der „Hermannsſchlacht" vernehmbar. Der Reichtum der Charakteriſtik an realiſtiſchen Einzelzügen erinnert ſchon Otto Brahm an Shakeſpeare, auch erſcheint dieſem Biographen eine Szene wie das Entflammen zu „Empörung! Rache! Freiheit!" von Shakeſpeareſchem Gehalt. Andererſeits hebt Brahm das Weſen und Verhältnis der im Mittelpunkt ſtehenden Gatten Hermann und Thusnelda als ſpezifiſch Kleiſtiſch hervor; ſo betont er:

„Mit treuer Neigung hängt Hermann an der Gattin, aber ſie iſt Spielzeug in ſeiner Hand; mit einem ſcherzenden, neckenden Ton verkehrt er mit ſeinem Thuschen, ſeinem Herzchen. Von ſeinen Plänen

gegen Rom erfährt sie nur spät und gelegentlich, sie hat, wie Lisbeth im Kohlhaas, keinen Einfluß auf das furchtbare Wollen des Mannes."

Von anderen Kritikern und Forschern wird es sogar als echt Kleistsche Überbietung der realistischen Darstellungsmittel empfunden, wenn der Germanenheld seiner jungen Gattin die Koseform Thuschen gibt, und gar wenn sie ihm zuruft: „Du bist ein Affe!" Das „steht ihr schlecht zu Gesicht", ruft z. B. Minde-Pouet aus — und rückt die Schmollwendung in die Rubrik: „zu starke Ausdrücke"! Gewiß ist nichts von dem, was man hier im guten und schlimmen Sinne als spezifisch Kleistisch bezeichnet, ein fremder Tropfen in seinem Blut; aber die Elemente fand er auch für diese menschlich zarte Auffassung eines heroischen Liebespaares bei Shakespeare gegeben. Mich wundert doch, daß man nicht des Heißsporn Percy und seines Käthchen gedacht hat. Geradezu verblüffend ist die Analogie besonders zur 3. Szene des II. Aktes im ersten Teil von „Heinrich IV." Wie konnte man über Käthchen Percys Schmollen hinweglesen:

„O du tollköpf'ger Affe!
Ein Wiesel hat so viele Grillen nicht,
Als die dich plagen. Traun,
Ich will's erfahren, Heinrich, ja durchaus . . .
Komm, komm, du Papagei! antworte mir
Geradezu auf das, was ich dich frage.
Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich,
Wenn du mir nicht die ganze Wahrheit sagst."

Nicht minder aufschlußreich ist des Heißsporn Gegenrede:

„Fort, fort,
Du Tändlerin! — Lieben? — Ich lieb' dich nicht,
Ich frage nicht nach dir. Ist dies 'ne Welt
Zum Puppenspielen, und mit Lippen fechten?
Nein, jetzo muß es blut'ge Nasen geben . . . .
Doch höre, Käthchen:
Du mußt mich ferner nicht mit Fragen quälen,
Wohin ich geh', noch raten was es soll.
Wohin ich muß, muß ich: und kurz zu sein,
Heut Abend muß ich von Dir, liebes Käthchen.
Ich kenne dich als weise, doch nicht als weiser
Als Heinrich Percys Ehfrau; standhaft bist du,
Jedoch ein Weib, und an Verschwiegenheit
Ist keine besser: denn ich glaube sicher,
Du wirst nicht sagen, was du selbst nicht weißt."

Und nicht anders wie Thusnelda ihren Hermann einen „Gecken“ schilt, der sie „äffe“, klagt Käthchen über den „Schelm“ Percy, der sie mit Launen hänsele (III, 1). Man beachte auch die Parodierung des Heißsporn und seines Käthchen durch Prinz Heinz (II, 4): „O mein Herzens-Heinrich,“ sagte sie, „wie viele hast du heute umgebracht?“ — „Gebt meinem Rappen zu saufen,“ sagt er, und eine Stunde darauf antwortet er: „Ein Stücker vierzehn; Bagatell! Bagatell!“ — So trägt Hermann denn auch über sein Verhältnis zu Thusnelda hinaus Züge des Heißsporn; ja mir scheint, sein Charakter gewinnt durch diese Quellenbeziehung eine wirksame Beleuchtung. Selbst das übermütige Abwägen des Ruhmes vor dem entscheidenden Zweikampf mit Varus konnte dem Wortwechsel zwischen Percy und Prinz Heinz vor ihrem Zweikampf die Anregung entnehmen. — Auch für das Auftreten von Hermanns Kindern und ihr Verflechten in die Handlung ließe sich in Shakespeares Kinderszenen das allgemeine Vorbild erkennen, wennschon hier individuellere Ähnlichkeiten fehlen. In Einzelwendungen schließlich fällt besonders die Übereinstimmung der Friedensmahnung auf:

„Vergebt! vergeßt! versöhnt, umarmt und liebt euch!“

Wie Hermann hier die Wut der widerstreitenden Germanenfürsten besänftigt und ausdrücklich motiviert:

„es soll kein deutsches Blut
An diesem Tag von deutschen Händen fließen“,

so rät Richard II. zum Frieden (I, 1):

„Ihr wutentflammten Herrn, folgt meinem Rat,
Vertreibt die Galle, ohne Blut zu lassen ...
Vergebt, vergeßt, seid einig, ohne Haß!“

Zunächst anstoßerregend, doch schließlich als echt Kleistisch empfunden, wie in der „Hermannsschlacht“ das zartmenschliche Verhältnis des heroischen Ehepaares, wurde im „Prinzen Friedrich von Homburg“ bekanntlich die Todesfurcht des Helden. Wieder stellt sich erst die neuere Psychologie auf die Seite des Dichters, wenn er das Heroische nicht als übermenschlich, sondern mit schöner, milder Menschlichkeit vereinbar, ja eng verbunden faßt. Wenn aber noch Brahm, der Verständnis für diese psychologische Wahrheit findet, sie „ganz des Dichters Individualität entstammt“ glaubt, sei mir gestattet, auch für diesen bedeutsamen Zug in Shakespeares Werken das Vor-

bild aufzuweisen. In „Maß für Maß“ ist Claudio wegen eines menschlich entschuldbaren Vergehens durch ein drakonisches Gesetz zum Tode verurteilt, ein junger Edelmann von sonst edler Haltung, der sich eben noch beherzt gefaßt:

„Nein, muß ich sterben,
Grüß' ich die Finsternis als meine Braut,
Und drücke sie ans Herz!“

Da erfährt er, daß es ein Mittel zu seiner Rettung gebe: wenn seine Schwester dem Stellvertreter des Herzogs ihre Unschuld opfert! Zunächst weist er es mit Abscheu zurück, — doch es kommt jener bedenkliche Augenblick, wo es in ihm aufschreit:

„Sterben ist entsetzlich!“

Umsonst wirft die Schwester ein:

„Und leben ohne Ehre hassenswert!“

In Erwägungen, die unmittelbar auf Kleists Prinzen von Homburg vordeuten, bricht nun Claudios Todesfurcht aus (III, 1):

„Ja! Aber sterben! Geh'n, wer weiß, wohin,
Da liegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß; und der entzückte Geist
Getaucht in Feuergluten, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen.“

Ausdrücklich leistet er schon auf jedes Erdenglück Verzicht, wenn nur das nackte Leben gerettet ist.

„Das schwerste, jammervollste ird'sche Leben,
Das Alter, Armut, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auflegt, — ist ein Paradies
Gegen das, was wir vom Tode fürchten!“

Man denke einerseits an die Grabesphantasien des Kleistschen Prinzen im 5. Auftritt des III. Aktes und im 3. Auftritt des IV. Aktes, die gleichfalls so auffallend die Verwesung des Todes ausmalen, man erinnere sich ferner, wie er jeden Anspruch an Glück aufgibt. Wie Claudio die Isabella anfleht:

„O Liebste, laß mich leben! —
Was du auch tust, den Bruder dir zu retten!“

so rät die Kurfürstin der Kleistschen Natalie:

„Sieh, ob du den Freund dir retten kannst!"

Zudem ist schon Isabella

„begabt mit holdem Spruch und Witz, und leicht gewinnt sie jeden",

so daß auch Lucio mit Staunen ihrer Beredsamkeit lauscht:

„Wo nimmst du das nur her?"

wie der Prinz an Natalie mit freudiger Überraschung diese Gabe entdeckt:

„Wo ruhte denn der Köcher dir der Rede
Bis heute?"

Isabella feilscht denn auch mit Angelo, ob „das Recht ein Tyrann" sei, ebenso eindringlich wie Natalie mit dem Kurfürsten.

Genug, es wird augenscheinlich, daß Kleist hier unbewußt unter dem Einflusse Shakespeares stand (daneben wohl unter dem der Euripideischen Iphigenie).

Neben solchen Berührungen in der Charakterzeichnung finden sich in allen Werken Kleists gelegentlich Anklänge an einzelne Shakespearesche Wendungen. So hält z. B. die Herzogin York ihrem Manne zur Rettung ihres einzigen Sohnes vor („Richard der Zweite", V, 1):

„Hättst du um ihn geächzt,
Wie ich, du würdest mitleidvoller sein",

wie Gräfin Eustache von Schroffenstein ihren Gemahl beschwört:

„Bei unserm einzigen Kind, bei unserm letzten,
Das du hinopferst, und das du doch nicht
Geboren hast wie ich."

Ursprünglich hieß es in der Handschrift noch „sinnlicher":

„das doch zu gebären schwerer mir geworden, als zu erzeugen dir."

Namentlich manche Wortspiele deuten auf das brittische Muster rückwärts, zunächst in der haarspaltenden Weise ihrer Ausbeutung, in dem Umundumwenden der Worte, bisweilen auch im Anklang der Worte selbst. Wer gedächte nicht der Frau Marthe im „Zerbrochnen Krug" (6. Auftritt), wenn er z. B. Frau Konstanza im „König Johann" (II, 1) wüten hört:

„Er wird nicht bloß geplagt um ihre Sünde,
Gott machte ihre Sünd' und sie zur Plage
Für diesen Nachkömmling, geplagt für sie;
Mit ihr plagt ihn ihr Sohn, ihr Unrecht ist
Sein Unrecht, er der Büttel ihrer Sünden."

Auch sonst hat Kleist die künstlerische Verwendung ungezwungener Natürlichkeiten und volkstümlicher Wendungen, die Mischung von Schrecklichem und Lieblichem, von Ernst und Scherz in der Schule Shakespeares erlernt. —

Berücksichtigt man die weitgehende Beeinflussung Kleists durch Shakespeare, so wird der Nachklang Shakespearescher Motive geradezu ein charakteristisches Kennzeichen Kleistscher Dramen. Sollte irgendwo Kleists Autorschaft in Frage stehen, so wird eine gewisse Abhängigkeit von dem großen Britten — natürlich nicht das alleinige, aber eins der wesentlichen Beweisstücke für Herrühren der Werke aus Kleists Feder bilden.

Im Jahre 1803 erschien anonym im Verlag von Heinrich Geßner in Bern „Die Familie Schroffenstein", im gleichen Verlag kamen 1802 gleichfalls anonym „Lustspiele" heraus, die ich als Jugendwerke Kleists ansehe (m. vergl. „Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich v. Kleist, herausgegeben von Eugen Wolff", Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung in Oldenburg, 1898). Schon äußere Gründe deuten auf Kleist als Verfasser: Seit dem Hochsommer 1800 fließen seine Briefe von Geständnissen schriftstellerischer Tätigkeit über; ja Kleist ersucht seine Braut um Beiträge zu seinem Ideenmagazin, damit sie „zu einem künftigen Erwerb auch etwas beitrage". Nach Mitteilungen, die Zschokke seinem Freund und Biographen Ernst Münch machte, las Kleist im Berner Freundeskreis Anfang 1802 Komödien vor, über die man sich „halb tot gähnte".

Um die gleiche Zeit drängen sich in Kleists Briefen Hinweise auf schriftstellerischen Erwerb, den er gefunden, und auf Geschäfte, die er beim Buchhändler Geßner habe; einmal nennt er ausdrücklich eine Summe, die er sich verdient habe. „Die Familie Schroffenstein" erschien erst $^3/_4$ Jahr später, und Geßner hatte inzwischen seine Zahlungen einstellen müssen, so daß Kleist 1803 erwähnt: „Geßner hat mich nicht bezahlt." Vollends ausschlaggebend für Kleists Autorschaft sind eine Fülle innerer Gründe: Namentlich das zweite Lustspiel, „Koketterie und Liebe", überrascht fortgesetzt durch Anklänge an Kleists

Briefe. Vor allem bietet die Zeichnung des Helden, seiner Braut und auch der Schwester von dieser augenfällige Porträtähnlichkeit mit den Charakteren und Verhältnissen von Kleist, Wilhelmine v. Zenge und den Lieblingsschwestern beider. Wir gewinnen hier ein Bild des mannesstolzen, ungestümen Liebhabers Kleist, der „alles oder nichts" fordert, der nach „Ruhe" vom „Sturm der Leidenschaften" strebt, der die Geliebte mit Eifersucht nicht minder wie mit seinen pädagogischen Anwandlungen quält, der aus der Konvention und Mode sich in einfältige Verhältnisse flüchten will: ein Bild, dem an individuellen Farben kaum eine Tönung fehlt, wie ja der junge Kleist ähnlich in der „Familie Schroffenstein" den Helden unwillkürlich nach seiner eigenen Seele individualisiert. Auch die andern Liebhaber von „Koketterie und Liebe" tragen mancherlei Züge des Dichters. Dazu kommt, daß sich der Dialog weithin im Stil des jugendlichen Kleist hält: reich an Sentenzen und Wortspielen wie an gesuchten Bildern, die entscheidenden Szenen von jambischem Rhythmus beflügelt. Bei alledem bleibt das Gähnen der Berner Freunde voll verständlich, weil die Handlung das Interesse nicht zu fesseln vermag, ja aus dem Feinkomischen bald in den für Kleist so charakteristischen schwermütigen Ton verfällt, bald ins Banale entgleist.

Nicht in gleichem Maße, doch jedenfalls ausreichend, ergeben sich für das erste Lustspiel, „Das Liebhabertheater", Kennzeichen der Anschauungen und Kunstform des jugendlichen Kleist. Allerdings hält sich der Dialog in dem Stil der Kleistschen Briefe vor Beginn des Ideenmagazins und der Bilderjagd, wie das andere Werkchen gerade die ersten Früchte dieser bewußten Kunstübung darbietet.

Meine Hypothese hat von manchen Seiten freudige Zustimmung, von andern Seiten heftige Anfeindung erfahren — in erster Linie offenbar aus einer Geschmackserwägung: dem Abstand dieser ersten Versuche von Kleists Meisterwerken an künstlerischer Bedeutung. Von besonderem Wert war mir die Zustimmung feinsinniger Stilkenner wie Bernhard Erdmannsdörffer, J. V. Widmann und Fritz Mauthner. Kaum minder Gewicht lege ich aber auf das Zugeständnis ehrlicher Gegner: „Diese Stücke konnte nur jemand geschrieben haben, der mit Kleists geheimsten Regungen vertraut war." Nun hat sich 1802 einer aus dem Berner Freundeskreis, Ludwig Wieland, in geflissentlich dunklen Andeutungen darüber ergangen, daß er mit dramatischen Arbeiten oder vielmehr mit ihrer Umarbeitung beschäftigt

sei. Auch finden sich in seinen späteren „Erzählungen und Dialogen“ einige Anklänge an Wendungen, die in diesen Lustspielen begegnen. Daraufhin ward zuerst von Spiridion Wukadinovic Ludwig Wieland als ihr Verfasser proklamiert. Ich hatte auf Grund derselben Tatsachen von Anfang an (Einleitung zu den Jugend-Lustspielen S. XXXII) diesem vorübergehenden Freunde Kleists die Überarbeitung der beiden Lustspiele für den Druck zugeschrieben, wie ich gleichzeitig (zuerst Einleitung S. VIII ff.) eine solche, während Kleists schwerer Krankheit vollzogene, weitgreifende und durchweg verballhornende Überarbeitung Ludwig Wielands in der Druckfassung der „Familie Schroffenstein“ nachwies. Sowohl diese dummdreiste Verschlimmbesserung von Kleists tragischem Erstling, die für des alten Wieland Schmerzenskind nachweislich Veranlassung bot, sich mit der „Familie Schroffenstein“ als einem eigenen Produkt zu brüsten, wie die späteren Schriften, die ihm wirklich allein zugehören, namentlich die unter seinem Namen überlieferten Lustspiele, stehen in diametralem Gegensatz zu dem seelenvollen Grundzug, der mitten aus aller Anfängerarbeit in „Koketterie und Liebe“ wie auch dem „Liebhabertheater“ immer wieder durchbricht.

Für künstlerisch unmittelbares Erfassen des Lebens, für echte Herzenstöne erweist sich ein Ludwig Wieland dauernd unfähig. Verweist ihm doch selbst der wohlwollende Vater seinen „leichtsinnigen, witzelnden und herzlosen Ton“. Zudem hatte sich bis zum Erscheinen der anonymen „Lustspiele“ sein Verkehr mit Kleist nur über wenige Wochen erstreckt, wodurch füglich von vornherein unmöglich erscheint, daß der stets als ausgeprägt verschlossen bezeichnete Kleist die innersten Geheimnisse seines Wesens und seiner Liebe dem ausgelassenen Witzbold preisgegeben haben sollte.

Könnte nun auch vielleicht dieser oder jener Einzelzug dem Überarbeiter zur Last zu legen sein, müßten wir andererseits dem Anfänger noch ein bis zwei Jahre vor der „Familie Schroffenstein“ und gerade auf komischem Gebiete manche Entgleisung zugute halten, — immer könnte man die Abneigung mancher Geschmacksästhetiker verstehen, so unreife Produkte dem zwar lange schmählich verkannten, heute dafür vielfach kritiklos überschätzten Heinrich von Kleist zuzuschreiben, — es sei denn, daß man den rechten Ausgangspunkt für ihre Würdigung entdeckte. Der aber bietet sich aufs überraschendste in der Schulung an Shakespeare.

Vielleicht beschämt es doch den einen oder anderen Zweifler, nachträglich zu erkennen, was ihm für Kleist zu schlecht erschien, gehe stellenweise in Wahrheit auf den englischen Dichterkönig zurück . . . Müssen wir uns doch immer gegenwärtig halten, daß Shakespeares Lustspiele zwar durch individuelle Charakteristik seine Meisterschaft bewähren, durch geistvollen Dialog erquicken, aber oft durch forcierte Wortspiele quälen, vor allem in ihrer simplen Handlung der Kritik arge Blößen bieten.

Auch in den Jugend-Lustspielen hat Kleist seinem Vorbild dasjenige entnommen, was ihm selbst am meisten gemäß war. Die Handlung des „Liebhabertheaters" geht vorwiegend auf „Was ihr wollt" zurück. Kleists Schwester Ulrike reist mit ihm in Männerkleidern umher und wird allgemein als Jüngling behandelt — nur ein blinder Künstler in Paris redet sie plötzlich „Madame" an. Was Wunder, daß Kleist sich von Shakespeares lieblichem Dreikönigsspiel „Was ihr wollt" besonders angezogen fühlt? Ein Geschwisterpaar, das gemeinsam reiste, ist durch einen Schiffbruch getrennt und irrt verkleidet im fremden Land umher. Der Bruder, Sebastian, nennt sich Rodrigo; die Schwester, Viola, nimmt in Mannstracht den Namen Cesario an. Im „Liebhabertheater" ist es ein junges Ehepaar, das in Verkleidung reist: Emilie, ebenfalls in männlicher Kleidung, gilt unter dem Namen Felix als Bruder Karls, der ausdrücklich den von Shakespeare vorgezeichneten Adoptivnamen Rodrigo annimmt.

Schon an sich bleiben in dem Versteckenspiel bemerkenswerte Anklänge nicht aus. Zunächst betont Sebastian-Rodrigo, er habe eine Schwester, die ihm sehr ähnlich sehe (II, 1); vor allem sucht der Pseudobursch Cesario für seine wahren Gefühle eine Einkleidung, indem er doppelsinnig von einer Schwester spricht.

> „Mein Vater hatt' eine Tochter . . .",

hebt Viola-Cesario an, um auf die Frage nach ihrem Lebenslauf fortzufahren:

> „Ich bin, was aus des Vaters Haus von Töchtern und auch von Brüdern blieb" (II, 4).

Ähnlich vexiert der angebliche Felix:

> „Ich habe eine Schwester, die mir von Kindheit auf sehr ähnlich war . . ."

Wieder die teilnahmsvolle Frage:

> „Lebt diese Schwester noch?"

worauf die zwar inhaltlich entgegengesetzte, formell aber gleich doppeldeutige Antwort:

„Ja, und ich habe sie so lieb wie mich selbst. Wir waren immer nur eine Seele.“ (II, 2.)

Im „Liebhabertheater“ spricht sich wiederholt die Ahnung aus, die Reisenden seien nicht, wofür sie sich ausgeben; I, 2: „Sicher ist er nicht, wofür er sich ausgibt“; I, 12: „Sie sind also nicht Schauspieler?“ — „Ich bin was Sie wollen“ (ähnlich I, 14 und II, 5). So klingt schon bei Shakespeare mehrfach (besonders III, 1) die Wendung an: „Ihr seid nicht was ihr seid“, „Ich bin nicht was ich bin.“

Nicht genug an diesem übereinstimmenden Ausgangspunkt der Handlung: evident wird die Beeinflussung durch die zwei wesentlichsten Fäden der Intrigue. Eine echt komische Verwickelung ist es zunächst schon, daß sich hier wie dort ein Mädchen in das verkleidete Mädchen verliebt — bei Shakespeare Olivia, bei Kleist Amalie. Die Szenen I, 4; I, 13; II, 2 und II, 3 im „Liebhabertheater“ enthalten Beweise für die zärtlich schmachtende Liebe Malchens zu dem vermeintlichen Felix wie für ihre Ahnung, daß er ihr ebenbürtig (vergleiche „Was ihr wollt“ I, 5 und II, 2); gleicherweise klingt die doppelsinnige Ablehnung des Felix, Weibesliebe zu erwidern (II, 2) an die entsprechende Situation des Cesario (III, 1 gegen Schluß) an.

Zu dieser organischen Verwickelung gesellt sich nun noch in beiden Fällen die bewußt angelegte Intrigue, einem lächerlich gezierten Gecken einzureden, daß sich ein Mädchen, welches in Wirklichkeit völlig außer dem Bereich seiner Liebe steht, in ihn vergafft habe. So zettelt Maria die Fopperei an, deren Opfer Malvolio wird (II, 3; II, 5; III, 2 u. s. w.), und schon dieser beredet sich, die vermeintliche Liebe längst geahnt zu haben. Damit vergleiche man die Szenen des „Liebhabertheaters“ I, 4; I, 6; I, 11; I, 16 und 17; II, 4 u. a. m., wo die muntere Julie nach gleichem Plan dem Narren Silberbach die Liebe eines Mädchens vorspiegelt, um ihn durch seine sofortige Erwiderung derselben lächerlich zu machen. Und hier hat es der jugendliche Kleist sogar über Shakespeare davongetragen. Wie hoch sich die zauberhaft zarte Poesie einzelner Szenen des Dreikönigsspiels über die muntern Sprünge und empfindsamen Ergüsse des deutschen Anfängerstückes erhebt: in der Handlung hat es Kleist verstanden, die Verwickelung zu erweitern und damit ihren komischen Gehalt zu er-

höhen, dennoch aber sie einheitlicher zu konzentrieren. Die Intrigue bildet nämlich nicht mehr eine Nebenhandlung, sondern dient dazu, ein Hindernis der organischen Verwickelung, einen lästigen Freier Malchens bei Seite zu schieben: und es geschieht, indem man dem eingebildeten Silberbach weismacht, Felix sei ein verkleidetes Frauenzimmer und in ihn verliebt! Der Humor dieser Intrigue mit doppeltem Boden gipfelt nun darin, daß die vorgespiegelte Verkleidung sich als tatsächlich erweist, nur daß Emilie sich als Gattin von Malchens Bruder Karl entpuppt!

Noch an eine andere Shakespearesche Verkleidungskomödie wird man durch „Das Liebhabertheater" gelegentlich erinnert. In den „Beiden Veronesern" wird Julia von ihrem in Mannstracht versteckten Ebenbild beschrieben (IV, 4):

„Sie ist von meinem Wuchse; denn zu Pfingsten,
Als man sich heiterer Mummerei erfreute,
Gab mir das junge Volk die Frauenrolle,
Und putzte mich mit Juliens Kleidern aus;
Die paßten mir so gut, wie alle sagten,
Als wäre das Gewand für mich geschnitten."

Ähnlich umschreibt Felix (II, 2):

„Ich habe eine Schwester, die mir von Kindheit auf sehr ähnlich war, so daß wir oft unsere Kleider wechselten und selbst unsere Eltern täuschten. Daher bin ich auch diese Kleider so gewohnt, als wären es die meinigen."

In viel umfassenderem Maße noch trägt das zweite Lustspiel, „Koketterie und Liebe", die Spuren von Shakespeares Einfluß. Zunächst ist Beatrice aus „Viel Lärm um nichts" ersichtlich ein Vorbild der ausgelassen lustigen Charlotte, d. h. es ist das lebendige Modell mit Zügen der verwandten Shakespeareschen Figur überreichlich ausgestaltet. Wir können Beatrices Spuren auf Schritt und Tritt folgen. Sie kommt mit Benedikt „nie zusammen, ohne ein Scharmützel mit sinnreichen Einfällen" (I, 1); sie fühlt sich „einmal dazu geboren, lauter Torheiten und nichts Ernsthaftes zu sprechen" (II, 1); „sie spottet alle ihre Freier von sich weg" (II, 1), und ihr Oheim prophezeit ihr: „du wirst dir in deinem Leben keinen Mann gewinnen, wenn du eine so böse Zunge hast" (II, 1); auch sie selbst glaubt: „so kommt alle Welt unter die Haube, nur ich nicht" (II, 1); „so scharfer Witz macht nicht beliebt" (III, 1); „o behüte Gott, wenn die

(Beatrice und Benedikt) eine Woche verheiratet wären, sie hätten einander toll geschwatzt" (II, 1); bei alledem erfährt Benedikt, sie sei „verständig, ausgenommen daß sie in mich verliebt sei" (II, 3); und Beatrice ihrerseits spottet: „er hält es mit seiner Treue, wie mit der Form seines Huts, die immer mit der nächsten Mode wechselt" (I, 1). Daneben stelle man Kleists Charlotte: auch ihr ruft man zu: „sagen Sie mir ernsthaft, wenn es Ihnen anders möglich ist" (I, 2); ein Anbeter von ihr „ist ein allgemein geschätzter und, seine Schwäche für Sie abgerechnet, ganz vernünftiger Mann" (I, 2); mit einem andern jungen Mann hat sie sich „von Kindheit an immer herumgeneckt" (I, 3); im Hinblick auf sie und einen ihrer Verehrer heißt es: „Der Himmel verhüte, daß Ihr ein Paar werdet, denn Euere Nachkommen würden die irrende Ritterschaft wieder aufbringen, und den gesunden Verstand zum Duell herausfordern" . . .; „zum Glück sind deine Neigungen nicht magnetisch, und ändern sich mit dem Mondswechsel" (I, 6); und der ihr Zugedachte gerät außer sich: „sie wird mich noch toll machen" (I, 10); immer wieder ruft man ihr entgegen: „es ist Ihnen nicht möglich, ernsthaft zu sein" (II, 8); „ihr Leichtsinn, ihr gleichgültiges Spiel mit den Männern ist wohl keine Aufmunterung, ihr seine Liebe zu schenken" (I, 12); „Ihr beißender Spott", bekennt ein Bewerber, „hat mich zurückgeschreckt" (II, 10).

Neben diesem markanten Charakter stimmen in beiden Dramen noch eine Reihe wesentlicher Züge der Handlung überein: beidemal gibt der Oheim einen Maskenball, auf dem es zu einem Liebesgeständnis kommen soll, und es erfolgen schon hierbei Verwechselungen. Noch bedeutsamer ist, daß die Intrigue da wie dort auf einer Vertauschung des Fräuleins mit ihrer Kammerzofe beruht, nur daß sich bei Kleist die Folgen nicht sowohl tragisch als tragikomisch anlassen. Schon Shakespeares Claudio hat (II, 1) wie Kleists toller Engländer geschworen, „er wolle noch diesen Abend heiraten" (II, 6 und III, 16).

Eine noch näher verwandte Maskierung unter absichtlicher Vertauschung der Masken, wie sie zur Irreführung der Liebhaber zwischen Sophie und Charlotte statthat, begegnet in „Liebes Leid und Lust", an dessen pointiertem, mit Wortspielen reichlich ausgestattetem Dialog sich „Koketterie und Liebe" ebenfalls geschult hat.

Sogar der Charakter des Oheims, der schließlich selbst erkennt, „bei der Geschichte eine alberne Rolle gespielt" zu haben, ist aus Shakespeare empfangen. Ein ähnlicher närrisch verliebter und nach

allen Seiten kuppelnder Oheim ist der Pandarus in „Troilus und Cressida", nur daß des prüden Kleist Nachbildung an sich harmloser, aber gerade deshalb in der Folge anstößiger erscheint. Schon Pandarus hänselt die spröde tuende Nichte: „Die Mädchen aus unserer Verwandtschaft wollen lange gebeten sein; aber einmal gewonnen, sind sie standhaft: rechte Kletten" u. s. w. (III, 2); „man weiß nie, auf welcher Lauer du liegst" (I, 2) u. dgl. In ähnlichen Wendungen ergeht sich Kleists Cornelius I, 4 und II, 3.

Noch von einer anderen Seite fällt aus Shakespeares Werken Licht auf diesen närrischen Gelegenheitsmacher. Kleists Cornelius verspricht Sophie einem der drei Bewerber nach dem andern und will jedem auch Vorschub leisten, sehen, was sich für ihn tun läßt, um sich zum Unglück jedesmal zu erinnern, daß er schon einem der andern sein Wort gegeben; ärgerlich fragt er sich: wer ihn aber auch geheißen, sie dem andern versprechen! (II, 3; III, 2 und besonders III, 3; schließlich III, 4.) In gleicher Situation befindet sich in den „Lustigen Weibern" die „gefällige" Frau Hurtig: „Ich wollte doch, daß mein Herr Jungfer Anna bekäme, oder ich wollte, daß Herr Schmächtig sie bekäme, oder, mein Seel, ich wollte, daß Herr Fenton sie bekäme. Ich will für alle drei tun, was ich kann: denn das habe ich versprochen, und ich will auch ehrlich Wort halten" (III, 4). — Wie übrigens Falstaff der Frau Fluth verheißt: „ich würde dich zu meiner Lady machen" (III, 3), gelobt Kleists Williams: „Ich will dich zur Lady machen" (II, 2).

Die erste Szene von „Koketterie und Liebe" ist ersichtlich nach dem Vorbild der zweiten Szene des „Kaufmanns von Venedig" angelegt: die Musterung und sarkastische Charakteristik der Freier im Gespräch zwischen Fräulein und Gesellschafterin enthält auch im einzelnen mehrere übereinstimmende Züge. Die Nachwirkung dieses Dramas verrät sich ferner gelegentlich beim Wahrsagen aus der Hand (III, 6): „Was für eine lange Lebenslinie! . . . Hier ist auch etwas weniges von Weibern, eins, zwei, drei, vier, fünf —" Ähnlich weissagt sich bereits Shakespeares Lancelot (II, 2): „Hier ist eine ganz schlechte Lebenslinie; hier ist 'ne Kleinigkeit an Frauen. Ach, fünfzehn Weiber sind nichts!"

Auch für manche Bilder der Kleistschen Jugendlustspiele läßt sich das Vorbild in Shakespeare erkennen. Unter diesem Einfluß schult sich der Dichter überhaupt schon hier in der Kunst des Dialogs wie

in Ansätzen zu individueller Charakteristik. Einmal werden sogar Shakespearesche Gestalten ausdrücklich heraufbeschworen. Charlotte rät dem tollen Engländer Williams für den Maskenball: „Eine Hamlets-Maske ist zu gemein, sie müßte Ihnen aber heute gut lassen, denn Sie sehen verzweifelt griesgrämisch aus. Kommen Sie lieber als Hotspur oder als rasender Roland" (I, 10). In der Tat haben fast alle Kleistsche Helden etwas vom Hamlet und etwas vom Hotspur an sich.

Ludwig Wielands Lustspiele — um das beiher zu erwähnen — veranlassen seinen Vater (wie er am 24. Februar 1806 an Iffland schreibt) zu der Hoffnung, daß der Sohn Talent für dasselbe Genre hat, „worin sich bei den Griechen Philemon und Menander, bei den Franzosen hauptsächlich Molière in denjenigen seiner Komödien, die weder Charakterstücke noch Possenspiele sind, hervorgetan haben". Sollte der alte Shakespeare-Übersetzer über starke Spuren Shakespeareschen Einflusses haben hinwegsehen können?

Und noch eine letzte verblüffende Tatsache bietet sich dar. Fragt man bei Erkenntnis so weitgehender Beeinflussung durch den großen Britten, was den beiden Werkchen denn nun Eigenes verbleibt, so springen diejenigen Gestalten und Szenen heraus, die ich von vornherein als Bruchstücke Kleistscher Konfessionen, als Spiegelbilder aus Kleists Leben in Anspruch nahm: im ersten Lustspiel die heimliche Liebe zweier Offizierskinder, die Mode der Liebhabertheater in abgeschlossenen adligen Kreisen, die litterarische Satire gegen Iffland und Kotzebue; im zweiten Lustspiel die Liebe eines edlen, tiefangelegten, aber herrischen, mannesstolzen und prüden, sich und seine Angebetete quälenden Mannes zu seiner ihm treu ergebenen, aber nicht auf Eigenwillen verzichtenden Jugendgespielin, sowie ihre seelenvollen, stark philosophierenden Dialoge über das Verhältnis von Mann und Frau — kurz, Kleists eigene Liebesgeschichte. So führt uns die Absonderung des fremden Gutes um so unmittelbarer zu dem Kern dieser Jugendversuche: und ohne Umhüllung legt sich uns nun die Seele des angehenden Dichters bloß.

Achtes Kapitel.

Heinrich von Kleist als Vorläufer einer modern-realistischen Litteraturbewegung.

Heinrich von Kleist deutet nicht nur rückwärts, mehr noch deutet er vorwärts.

Keiner aus dem jungen Geschlecht um die vorige Jahrhundertwende nahm das Ringen nach einem neuen Kunststil mit so leidenschaftlicher und so zielbewußter Hingabe auf, wie er. Die einsame Selbständigkeit dieses Ringens ist es, was ihn aus jeder Schule heraushebt, ihm eine eigenartige Stellung in der deutschen Kunstentwickelung anweist.

Dem „Robert Guiskard" galt besonders das heiße Bemühen Kleists nach einer Überwindung des klassizistischen Stils im Drama. Als er Wieland einige Proben vortrug, floß dieser wohlwollendste unserer Klassiker von Bewunderung über. Noch später faßte er seinen Eindruck in die begeisterten Worte zusammen: „Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde sie das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unsrer dramatischen Litteratur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist." Die Grandiosität seines kühnen Ringens hat Kleist später in der ersten Fassung seiner „Penthesilea" selbst charakterisiert:

„Den Ida will ich erst auf Pelion
Und Pelion wieder auf den Ossa wälzen,
Den Ossa will ich auf den Kaukasus

Und Kaukasus auf den Altai türmen;
Mir von Altai, Pelion, Kaukasus,
Den Weltgebirgen, eine Leiter bauen
Und auf der Staffeln höchst empor mich schwingen."

Ein solch ungeheuerliches Beginnen trug den Keim der Unmöglichkeit in sich, obschon „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt". So verzweifelt der Dichter denn auch schließlich an seiner Fähigkeit zur Ausführung des gewaltigen Unternehmens: „Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich ein Jahrtausend voraus vor seinem Geiste." Und dennoch werden wir sehen, wie dieser förmliche Verzicht nur der bewußten Arbeit an einem neuen dramatischen Stil gilt, wie Kleists Kunstübung ohne den Zwang des Ausstudierten immer sicherer eine neue Darstellungsweise durchführt. Was Kleist erstrebte, war keine Abfindung, sondern eine höhere Einheit zwischen Shakespeare und der Antike, eine Überwindung beider, eine Erweiterung ihrer Machtvollkommenheit durch gegenseitige Ergänzung. Über das Drama der deutschen Klassiker hinaus suchte Kleist einen neuen germanischen Kunststil, der schön und erhaben, plastisch und bewegt zugleich wäre.

In seinen Jugendversuchen zeigt er sich noch als der unselbständige, wenn auch fähige Schüler Shakespeares. „Die Familie Schroffenstein" enthält viele erhabene, großartige Züge, aber eben auch manche groteske, und zu schöner Harmonie schließen sie sich nicht zusammen, ja immer wieder wird unser Gefühl gröblich verletzt. Ebenso werden wir von der bewegten Handlung lebhaft vorwärts gerissen, aber nur ihre erste Keimzelle, die von den Fittichen des Todes umflügelte Brautnachtphantasie, rundet sich zu einem plastischen Bild von bleibendem Eindruck. Schon diese Ausgangspunkte lassen die Berührung mit den Kunstprinzipien von heute nicht verkennen: die Schönheit und die Harmonie sind nicht mehr Selbstzweck, vielmehr der Charakteristik mit ihrer individualisierenden Abstufung untergeordnet.

Höchst beachtenswert ist aber der Fingerzeig, den Kleists weitere Entwickelung darbietet. In seinem Streben, die individuelle Charakteristik zum ausschlaggebenden Faktor im deutschen Drama zu erheben, wirft er weder die Schönheit noch die harmonisch stilisierende Plastik über Bord, wie es in unsern Tagen ein platter Naturalismus zunächst herausfordernd versucht hat: Kleist nähert sich zielbewußt einer Durch-

bringung beider Kunstelemente, so daß keine von ihrem Wesen opfert, jede sich nur durch die andere bereichert. In der Treibhauspflanzung des Guiskard-Fragmentes hat dieser Versuch noch etwas Gezwungenes, aber es drängt sich durchweg der Eindruck auf, daß neben Shakespeare die Antike vorschwebt und daß beide Stilmuster nach einer organischen Vermählung streben. „Amphitryon“, dieses noch immer nicht zu voller Würdigung gelangte Kleinod, bringt in den zahlreichen selbständigen Szenen berückende Schönheit und Erhabenheit zu gleich blühender Entfaltung; aber das psychologische Problem wird mehr durch glänzende Diktion als durch individuelle Charakteristik aufgerollt. In „Penthesilea“ gelangt die Individualität hervorstechender zu ihrem Recht, obschon sich auch hier der Dialog zu üppiger Blüte ausbreitet. Ganz in den Dienst der Charakteristik tritt der Dialog mit dem „Zerbrochnen Krug“ und auf dem Gebiet des ernsten Dramas — mehr noch als im „Käthchen“, das ja manche Requisiten des Ritterdramas übernimmt, — mit der „Hermannsschlacht“ und dem „Prinzen Friedrich von Homburg“. Jetzt ist erreicht, was man einen künstlerischen Realismus nennen kann: alle Menschen werden in ihrer Ganzheit intuitiv erfaßt und durch eine Fülle kleinster Züge zur Betätigung und Veranschaulichung gebracht. Die Sprache ist nirgends mehr Selbstzweck, aber fortgesetzt so reich geschmückt, daß ihr auch selbständiger künstlerischer Wert zukommt.

Auch in dieser realistischen Kleinmalerei kann die moderne Litteraturbewegung teils eine Bestätigung, teils eine Korrektur ihrer Verfahrungsweise finden. Die Bedeutung lebendiger Details für die Charakteristik wird offenbar, offenbar aber nicht minder, wie diese Genreszenen organische Teile eines geschlossenen Kunstwerks und in aller Verwegenheit immer von künstlerischer Wirkung bleiben. Sie sind ebenfalls nicht Selbstzweck, geben dem Drama nicht das problematische Wesen einer Studie — wie es heute so oft geschieht —, und noch viel weniger schwelgen sie in rohen und schmutzigen Zügen, wissen vielmehr auch die Roheit des Rohstoffes, auch den Schmutz des Erdenstaubes künstlerisch zu verarbeiten, zu künstlerischem Eindruck zu führen. Man denke an die Sphäre des Dorfrichters Adam: in welch vollendeter Weise der Dichter verstanden hat, sowohl die lockern Sitten des alten Adam wie seine Wundenmale, wie sein an sich nicht eben appetitliches Durcheinander von Pupillenakten und Braun-

schweiger Wurst voll in humoristische Beleuchtung zu rücken. Was uns als Rohstoff ärgert, dem gewinnen wir ohne Schwanken unseres sittlichen Urteils nun doch eine heitere Seite ab. Nicht anders auf ernstem Gebiete. Die schonungslose Rachsucht eines Hermann und schließlich gar der Thusnelda würde unser Gefühl verletzen, wenn sie der Dichter nicht helldunkel beleuchtet hätte: Kraft und Milde vereinen sich in beiden; die uns der Dichter geflissentlich in liebenswürdiger Menschlichkeit gezeigt, darf er ungestraft zur Wildheit entflammen, wo ihre elementarsten menschlichen Empfindungen verletzt sind. Genug, wer von unsern Jüngsten sich zum echten Künstler durchbilden will, findet an Kleist ein reiches Objekt fruchtbaren Studiums. Auch seine Erzählungen führen die lebendige Wirklichkeit im großen wie im kleinen nicht bloß zu platter Wiedergabe, vielmehr zu künstlerischer, in Dialog und Gesten geradezu dramatischer Verarbeitung.

Allgemein ist aufgefallen, ein wie großes, ja einseitiges Gewicht die moderne Litteraturbewegung auf Natürlichkeit der Sprache legt. Schon Kleist sehen wir gerade nach dieser Richtung besonders wirksam. Wiederum müssen wir seine Entwickelung verfolgen. Der Dialog des „Amphitryon" und der „Penthesilea" ist noch nicht frei von epischem Verweilen und ausgeführtem Schmuck der Rede um seiner selbst willen; aber schon spitzen sich die bewegtern Momente in kurze Wechselrede, in wirkliches Gespräch zu. Noch entschlossener schreiten die folgenden Dramen über die breitere Dialogform der Klassiker hinaus. Rede und Gegenrede überstürzen sich; meist an sich schon kurz bemessen, wird das Wort des einen oft mitten im Satz vom Wort des andern durchbrochen. Wo vereinzelt ein Bericht die eine Person zum Verweilen einlädt, wird er durch Fragen und Ausrufe der andern zerstückelt. Gern läßt Kleist sogar die Szene mitten in einer Unterredung beginnen, um die Vorstellung eines erzwungenen Arrangements nicht aufkommen zu lassen. Auch die Monologe sind spärlich verwendet, gehen überdies meist auf Kürze und dramatische Bewegung aus.

Weithin wagt es dieser Künstler, und besonders in seinen reifsten Werken, im dramatischen Dialog von der Alltagssprache Gebrauch zu machen. Wer hatte, ohne ins Banale zu entgleisen, zumal in Versen dergleichen vor ihm gewagt?

„Nun, Thuschen, komm, ich hab dir was zu sagen.“ —
„Ja, Kind, die Sach hat ihre Richtigkeit.“ —
„Käm er daher mit seinen Leuten,
Die Scheitel ratzenkahl dir abzuscheren,
Ein Schelm, mein Herzchen, will ich sein,
Wenn ich die Macht besitz, es ihm zu wehren.“ —
„Thuschen! sieh mich mal an. — Bei unserer Hertha!
Ich glaub, du bildst dir ein, Ventidius liebt dich?“

Gar im „Zerbrochnen Krug“ dehnt sich die Herrschaft volkstümlicher Wendungen nach allen Seiten aus.

Trotz aller tiefen Griffe in das Leben zeigt Kleists Dialog jedoch wiederum künstlerischen Schliff. Der Rohstoff ist behauen, zum mindesten in künstlerische Fassung gesetzt. Vor allem schlingt sich durch Kleists Sprache ein blütenreicher Kranz von Bildern, die für eine starke Fähigkeit des Dichters zeugen, die Erscheinungen des Lebens dramatisch zu erfassen und darzustellen. Hier kann überall nicht von bloßer Plastik, hier muß von szenischer Anschaulichkeit im Verein mit szenischer Bewegung die Rede sein. Man höre nur eine Penthesilea ihren Achill verklären — man höre und schaue:

„O sieh, ich bitte dich,
Wie der zerflossne Rosenglanz ihm steht!
Wie sein gewitterdunkles Antlitz schimmert!
Der junge Tag, wahrhaftig, liebste Freundin,
Wenn ihn die Horen von den Bergen führen,
Demantenperlen unter seinen Tritten:
Er sieht so weich und mild nicht drein, als er.“

So vollbringt es Kleists Dialog fast ununterbrochen, selbst die ruhenden Erscheinungen in Bewegung und Handlung umzusetzen, überhaupt künstlerisch, insbesondere dramatisch umzuwerten. Bezeichnend tritt dabei die Neigung hervor, diese künstlerische Versinnbildlichung immer so realistisch wie möglich zu halten, an Vorstellungen des Lebens anzuknüpfen. Die Gefühle der Penthesilea für Achill,

„Wie Hände sind sie, und sie streicheln dich.“

Wieder greift Kleist mit äußerster Verwegenheit ins Alltagsleben, um es symbolisch auszumünzen. Zu den kühnsten Realismen zählt Hermanns bildlicher Sarkasmus:

„Nun wär ich fertig, wie ein Reisender.
Cheruska, wie es steht und liegt,
Kommt mir wie eingepackt in eine Kiste vor:
Um einen Wechsel könnt' ich es verkaufen."

Ganz besonders wird Kleists realistische Künstlerschaft aus der Meisterschaft offenbar, mit welcher er vorwiegend das Bild organisch aus der Sache selbst oder der nächstliegenden Vorstellung entstehen und sich in schier unerschöpflicher Fülle immer weiter auswachsen läßt. Da klagt Natalie auf den blinden Lärm vom Tode des Kurfürsten:

„Und jetzt sinkt mir die letzte Stütze nieder."

Die Ausmalung dieser alltäglichen Metapher regt eine ganze Kette bildlicher Vorstellungen an:

„Und jetzt sinkt mir die letzte Stütze nieder,
Die meines Glückes Rebe aufrecht hielt."

Worauf der Prinz von Homburg:

„Schlingt eure Zweige hier um diese Brust,
Um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend
Nach eurer Glocken holden Duft sich sehnt!"

Natalie spinnt das Bild weiter fort:

„Wenn ich ins innere Mark ihr wachsen darf?"

Und schließlich nochmals der Prinz:

„In ihren Kern!
In ihres Herzens Kern."

Oder man denke gar an den „Zerbrochnen Krug":

„'s ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt,
Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen,
Und mit Gewalt hier denkt sie sie zu flicken."

Wie durch Bilder stilisiert Kleist seine wirklichkeitsecht gefärbte Sprache künstlerisch durch den Vers. Doppelt schwer fällt ins Gewicht, daß er nicht nur seine ernsten Dramen und nicht nur die ernste Umarbeitung der Molièreschen Amphitryon-Komödie, sondern auch sein Original-Lustspiel „Der zerbrochne Krug" in Versen schreibt, ist dies doch die erste bedeutende Verwendung des Blankverses im deutschen Lustspiel. Es wird an Kleist nicht mehr wundernehmen,

daß er auch den Vers der natürlichen Rede anpaßt. Der Rhythmus folgt dem Inhalt der Rede. Mit einer Kühnheit ohne gleichen ist die Regelmäßigkeit geopfert: bisweilen längere, oft kürzere abgebrochene Verse wechseln mit dem fünffüßigen, und selbst der jambische Rhythmus ist nicht immer festgehalten. Auch ist der Vers durch Verteilung auf mehrere, bisweilen zahlreiche Redende weithin zerhackt — zu gunsten dramatischer Bewegung. Genug, Kleist bietet immer Natur, aber nicht die rohe, vielmehr künstlerisch bearbeitete Natur, — bietet immer Kunst, aber nicht verkünstelte und verknöcherte, vielmehr natürliche, lebenswarme Kunst.

Moderne Züge trägt, wie der ästhetische Stil und die Sprache Kleists, seine Psychologie. Überraschend tritt zu Tage, wie geflissentlich er mehr und mehr vermeidet, seine Helden als Übermenschen zu gestalten, wie er selbst politisch-militärische Heroen in voller Menschlichkeit erfaßt, ja, rein menschliche Liebenswürdigkeit und selbst kleine menschliche Schwächen in der Physiognomie Hermanns und des Prinzen von Homburg merklich herausarbeitet. Sogar zu der modernen Stammespoesie und Heimatkunst nimmt Kleists Muse gewisse Anläufe. Niederländisch-niederdeutsch ist der Stil des „Zerbrochnen Kruges“. Im Großen Kurfürsten des „Prinzen Friedrich von Homburg“ verkörpert sich die brandenburgische Staatsidee, und das Drama führt sie auch innerlich zum Siege. Scharf norddeutscher Geist weht durch „Die Hermannsschlacht“. Das brandenburgische Stammesgefühl reagiert sehr lebhaft gegen das sächsische im „Kohlhaas“. — Schon Kleist verwertet ferner die Zusammenhänge von psychologischen und physiologischen Erscheinungen. Auf dem Einfluß der Materie, auf einer physischen Krankheit beruht die Handlung des „Guiskard“; in Hindeutungen auf die Materie ergeht sich das Todesgrauen des Prinzen von Homburg. Schon die „Schroffensteiner“ nennen das Natürliche mit Namen. Vor allem behandeln eine Reihe von Kleists hervorragendsten Schöpfungen geradezu sexuelle Probleme. Es ist nicht allein an „Die Marquise von O.“ zu denken, auch andere Novellen: „Der Findling“, „Der Zweikampf“, „Das Erdbeben in Chili“ gehören mehr oder weniger in dieses Gebiet. Und nun mustere man die Dramen: Um die Brautnachtphantasie rankte der Dichter nach eigenem Geständnis die Handlung der „Familie Schroffenstein“. Im „Amphitryon“ brütet er über das Mysterium der unbefleckten Empfängnis. Die hündische Wut der Penthesilea züngelt aus vermeintlich geschändeter

Liebe auf, und für das physische Zerfleischen des Geliebten gibt den rechten Gesichtspunkt schon die ominöse Zusammenstellung: Küsse, Bisse. Nicht anders steht es um Thusneldas Bärenwut. Schließlich „Das Käthchen von Heilbronn" — was bietet es anders als ein magisches Rätsel des Geschlechtslebens in keuschester, weil naivster Fassung? Das bewährt ja allerwärts die volle Künstlerschaft eines Kleist, daß er, auch wo er den Schleier von den letzten Geheimnissen des Menschlichen-Allzumenschlichen hebt, mit künstlerisch reinem Auge schaut und das Geschaute in berückend künstlerische Beleuchtung taucht. Schreitet er den Modernen im kühnen Andringen an die Natur voran, so sollten sie sich seiner Führung nicht begeben, wo er die Natur zur Kunst erhebt und emporläutert.

Neuntes Kapitel.

Die Entwickelung des deutschen Kunststils im 19. Jahrhundert.

Als eine entscheidende Revolution des modernen Geistes gegen die antikisierende Klassizität zeigt sich dem geschichtlichen Blick die Romantische Schule. Den Geist der modernen Völker zunächst aus ihrer Vergangenheit zu erschließen, eine ihm angemessene Kunstform zu schaffen, war theoretisch und praktisch das Ziel der Romantiker. Bedeutsam ward nach dieser Richtung namentlich ihr Mühen um weitere und tiefere Erfassung Shakespeares, dessen Stil sie nicht mehr ein Kompromiß mit der Antike schließen lassen. Mehr und mehr kommt uns zu Bewußtsein, wie sich in Tieck, Arnim, Brentano romantischer Stil engeren Sinnes mit realistischer Kleinmalerei durchschlingt.

Dem einzigen Heinrich von Kleist sahen wir es — auch ihm erst nach mannigfachen Ansätzen — beschieden, in einen rein germanischen Stil zu münden, der von Shakespeare individuelle Charakteristik und den großen Zug der Naturfülle, von den Holländern Andacht zum Kleinen gelernt hat, dabei aber das deutsche Leben und den deutschen Geist selbst als mütterlichen Boden kennt, aus dem er herauswächst und aus dessen Berührung seine Kraft sich verjüngt. Im Lustspiel wie im ernsten Schauspiel und nicht minder in der Novelle gelangt er zu dieser köstlichen Reife, — die Früchte: „Der zerbrochne Krug"; alsdann „Die Hermannsschlacht" und „Prinz Friedrich von Homburg"; Erzählungen wie besonders „Michael Kohlhaas".

Der weitere Gang des Shakespeareschen Einflusses ist durch die Shakespearomanen genügend gekennzeichnet. Muß man ihnen doch nicht nur die Grabbe, Büchner, Griepenkerl, sogar vor allem

einen Otto Ludwig zurechnen, der seine Produktion in immer neuen Experimenten der Shakespeare-Annäherung verzettelt und in seinen dramaturgischen „Shakespeare-Studien" unter scharfer, aber einseitiger Kritik Schillers das alleinige Heil im vollen Anschluß an Shakespeares rein-dramatische Werke sieht. — Verkennen läßt sich auch an Friedrich Hebbel in aller knorrigen Eigenart der Grundzug zur Charaktertragödie nicht: auf den Bahnen Shakespeares bewegt er sich in doppeltem Sinne, indem er mit Vorliebe episch überkommenen Stoffen durch schöpferische individuelle Charakteristik der handelnden Personen zu motiviert dramatischer Handlung verhilft — man denke namentlich an die psychologische Ergründung einer Judith, eines Golo oder der Nibelungen.

Für die Entwickelung unseres dramatischen Stils bedeutet das Junge Deutschland nichts: es verharrt im Freiheitspathos des „Don Carlos".

Lehrreich ist innerhalb der Stilgeschichte unseres Dramas erst wieder der Hinblick auf Anzengruber. Nicht ohne Grund ist er der „Shakespeare der Bauern" genannt worden. Seine organische Entwickelung der Handlung aus den Charakteren, sein unerschrockenes Auffangen aller natürlichen Seiten des Menschen und des Lebens, seine wuchtig erschütternde Tragik vereint mit gemütvoll versöhnendem Humor rücken einen Anzengruber, unbeschadet seiner vollen Selbständigkeit, unbeschadet seiner deutschen, spezifisch österreichischen Eigenart — als eins der glänzendsten Glieder in die lange Kette, die, von Shakespeare ausgehend, den germanischen Stil individueller Charakteristik und wirklichkeitsechter, naturfrischer Kunst fortpflanzt. — —

Bis in die achtziger Jahre des soeben vollendeten Jahrhunderts galt denn auch Shakespeare unbestritten als ein bedeutsames Stilmuster für das deutsche Drama, wennschon nicht überall die Tragweite seiner Kunstform als der germanisch-individualisierenden — namentlich im Gegensatz zu dem entwickelungsunfähigen Stil Schillers — zum Bewußtsein kam. Dafür hatte im Laufe des letzten Jahrhunderts die Entwickelung der Erzählungskunst ihr Steuer auf das gleiche Ziel gerichtet, die Charakteristik in den Vordergrund gerückt. Wenn aus dem berufenen Munde eines Paul Heyse ein ausschließlich epischer Prosadichter wie Gottfried Keller als „Shakespeare der Novelle" begrüßt werden konnte, so ist damit schon äußerlich auf die Tatsache hingedeutet, daß die erzählende

Dichtung in Deutschland wesentliche Machtvollkommenheiten des höchsten dramatischen, des germanisch-individualisierenden Stils errungen hat.

Überblicken wir die Entwickelung der Prosa-Erzählung, so entkleidet schon Wieland die Handlung ihrer früher geflissentlich erstrebten Abenteuerlichkeit durch Vertiefung in die Seelenvorgänge. Diese Motivierung aus dem Hauptcharakter bildet mehr als äußere Handlung den eigentlichen Inhalt von Goethes „Werther“; und ein typisch deutscher Charakter ist der Held des Romans bei aller individuellen und zeitgeschichtlichen Bestimmtheit der Farben. Geradezu in szenischen Bildern schreitet die Handlung des „Wilhelm Meister“ und der „Wahlverwandtschaften“ vor; die Erzählung ist von direktem Dialog fast aufgesogen; eine Fülle individuell bestimmter Charaktere hebt sich von einander ab; ja die Hauptgestalten unterliegen wirklichen Charakterwandlungen — was fehlt diesen Werken denn wesentlich, um sie mindestens dem Seelendrama Goetheschen Stils anzunähern? Noch ein Grundzug kommt in der Charakterzeichnung seiner Romane schließlich zum Durchbruch: wie er die Natur mit Künstlerauge, die Kunst mit dem Auge des Naturforschers durchdringt, so ebnet er der modernen Kunstbewegung die Bahn, indem er auch Vorgänge des physischen Organismus in ihrer Wirkung auf seelische Entschlüsse und so in ihrer Bedeutung für Motivierung der Handlung ausmünzt.

Heinrich von Kleist sahen wir bereits über das engere Gebiet des Dramas hinaus nach einem Kunststil ringen, der Kleinmalerei mit Charakterfülle vereint, vom holländischen Genre wie von Shakespeare gelernt hat. Mit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts dämmert die Ära der Dorfgeschichte herauf, deren Stil, mit der Holländerei wetteifernd, eine deutsche Genrekunst begründet. Da tauchen die Schweizer Gestalten eines Jeremias Gotthelf auf; die westfälischen Charaktere eines Immermann; alsdann mit dem Beginn der fünfziger Jahre, unter Steigerung der Stammespoesie bis zur Mundart des Stammes, Land und Leute von Ditmarschen in den Idyllen von Klaus Groth, der diesen stammhaften Charakter der Poesie — auf den Spuren eines Peter Hebel — vor allem auch in der Lyrik begründet; und in gleichem Sinne die packenden Mecklenburger Charakterschöpfungen eines Fritz Reuter. Noch in unsern Tagen finden wir diese Bewegung auf österreichischem bezw. steirischem Boden

in Anzengruber, der ja auch novellistisch schafft, und in Rosegger wieder. Das ist immer ein organisch deutscher Kunststil, dessen charakterisierende Kraft sich nicht an bezeichnenden Zügen des Allgemein-Menschlichen oder selbst des Spezifisch-Deutschen genugtut, vielmehr bis zu der gesonderten Eigenart der deutschen Stämme eindringt und somit festumrissene Gestalten vor unser Auge rückt.

Inzwischen war seit Mitte des Jahrhunderts der soziale Zeitroman geschäftig, bestimmte geschlossene Schichten des Volkes in einem poetischen Bilde zusammenzufassen. Weit entfernt jedoch, den gewählten Lebenskreis als eine starre Masse zu nehmen, gehen die Gutzkow und Freytag darauf aus, gerade eine Fülle einzelner Gestalten abzustufen, von einander abzuheben. Zweifellos ist „Soll und Haben" von dem Bestreben getragen, den Kaufmannsstand als solchen poetisch zu spiegeln. Aber sind die Gestalten deshalb nach einem Schema gezeichnet? ist ihr Charakter, ihr ganzes Tun und Treiben ausschließlich oder auch nur vorwiegend vom Handelsgeist bestimmt? Im Gegenteil gelangt der Stand in einer großen Anzahl individuell völlig heterogener Charaktere zur Darstellung, in seinen soliden wie unsoliden, in seinen leitenden wie dienenden Gliedern, und der Dichter sondert sie nicht etwa nur typisch nach solchen äußerlichen Abstufungen: geflissentlich zeigt er, wie auch dieser Lebenskreis — bei allem, was ihm von seinem Beruf angeflogen sein mag — gleich jedem andern ein ergiebiges Feld für dichterische Entdeckung von eigenartigen Charakteren ist, die des dichterischen Interesses wert erscheinen.

Ausgesprochen in dramatischem Fahrwasser treiben aber während der zweiten Jahrhunderthälfte eine Reihe Meister epischer Prosakunst: ein Otto Ludwig, Gottfried Keller, Theodor Storm, Theodor Fontane. Sie bilden den Stil der Gestaltendichtung bis zur Meisterschaft aus; aber es ist nicht allein die Plastik der ruhenden Gestalt, es ist die szenische Bewegung des handelnden Charakters. Schon äußerlich läßt die strenge Tatsächlichkeit der Darstellung den Dichter hinter seinen Objekten, seinen Gestalten zurücktreten. Aber auch innerlich kann diese fortgebildete Roman- und Novellenform den Vergleich mit der dramatischen Form herausfordern: wer entsinnt sich beim Rückblick auf die Werke dieser Dichter in erster Linie der erzählten Geschichte? wem treten nicht vor allem eine Galerie von vertrauten Gestalten, liebgewordenen Menschen vor das Auge? Die

Heiterethei und ihr Holders-Fritz nebst den „großen Weibern"; die Schneiderseele Hannes; „Der im blauen Rock" und seine ungleichen Söhne, besonders „der Federchensucher" — das sind die Erinnerungen, die sich in unserm Geiste drängen, sobald wir der Romane Otto Ludwigs gedenken. Oder sehen wir nicht leibhaft Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, ja bis in jede Nuance der Bewegung die feindlichen Väter des blutjungen Liebespaares? und lesen wir nicht in den tiefsten Falten ihres Herzens? hören wir nicht ausdrücklich das Rauschen ihres Blutes? Sehen wir nicht Storms Schimmelreiter in seinen äußeren wie inneren Konturen aus der nördlichen Nebellandschaft herauswachsen, in ihr wieder verschwimmen? Und bis zur Virtuosität bildet Meister Fontane diese Schlagkraft der Charakteristik fort: jeder Strich an einer Jenny Treibel ein Stück individuelles Leben, jedes Wort von charakteristischer Bedeutung für den, der es im Munde führt! Fern jeder konventionellen, überhaupt jeder typischen, verallgemeinernden Gruppenzeichnung, gehen diese Meister des realistischen Roman- und Novellenstils auf schärfste Sonderung, auf individuelle Charakteristik aus.

Noch tiefer greift dieser moderne Stil der Charakteristik. Auf Goethes Bahnen beachtet er sorgsam auch physiologische Momente und weiß sie für die Motivierung der Handlung bezw. der Erzählung zu verwerten. Selbst vor einer ästhetischen Berührung des Geschlechtslebens schrickt er nicht zurück, empfindet überall naturalia non turpia. Ein Beispiel statt vieler; von der Heiterethei heißt es: „Bis zu dieser Nacht war die Seele des gesunden, kräftigen Mädchens in geschlechtlicher Hinsicht noch ein Kind gewesen . . . Wie sie an dem kleinen Spiegel stand, . . . wurde sie zum erstenmale in ihrem Leben gewahr, wie hübsch sie aussah. Gegen diese volle und doch schlanke hohe Gestalt ist die Ev nur ein Schatten . . ."

Gehen diese echt deutschen Realisten immer darauf aus, die intimsten Kleinzüge des Lebens aufzufangen, so kennen und besitzen sie auch die Macht, welche solchen verwegenen, kleinmalenden Realismus künstlerisch adelt: vollsaftigen Humor. Er ist die angemessene Beleuchtung für die kleinen Seiten der Menschlichkeit; er macht selbst Anstößigkeiten des Rohstoffes künstlerisch annehmbar. Des ferneren bleiben diese realistischen Meister nicht an den Kleinzügen haften, erheben sich vielmehr zu selbstschöpferischer Phantasie. Hier steht der Schweizer Gottfried Keller durch eine bunte Farbenfülle voran, die mit der Romantik an magischem Spiel der Lichter wetteifert.

Wie der organisch deutsche Realismus auf der ganzen Linie im Stammescharakter wurzelt, prägen Ludwig, Keller, Storm und Fontane das Wesen und Leben ihrer Stämme aus. Ja, sie entrollen zum guten Teil soziale Kulturbilder aus einem solchen, ihnen besonders vertrauten, eng umgrenzten Lebenskreis. Aber mag auch die Erbschaft des Blutes und der Einfluß der Umgebung zu gebührender Geltung kommen: nie werden die Menschen zu willenlosen Sklaven der Vererbung und des Lebenskreises herabgewürdigt. Treten die Dichter doch auch nicht von außen an eine fremde, sich ihnen zunächst unterschiedslos darbietende Masse heran, sondern entwickeln von innen durch Zusammenfügen einer Fülle individueller Gestalten ein Gesamtbild voll Bestimmtheit der Farben.

Nachdem gerade die deutsche Erzählungskunst eine solche Meisterschaft des Stils erreicht hat, bedeutet es mehr als ein Verbrechen, bedeutet es einen Fehler, nach Frankreich hinüberzuschielen und von dorther eine Romanform zu importieren, die in der Stilentwickelung hinter der germanischen Dramatisierungs- und Individualisierungskunst weit zurücksteht. Nur sträfliche Unkenntnis der Meister einer echt deutschen Erzählungskunst im ganzen 19. Jahrhundert läßt begreifen, aber nicht verzeihen, daß man unsern Roman in die Bahnen Zolas hineinzwängt. Gar auf das deutsche Drama diese französische Romanform zu übertragen, bedeutet einen doppelten Rückschritt inmitten einer litterarischen Epoche, die umgekehrt die deutsche Romanform zu der Höhe und Machtvollkommenheit der dramatischen Stilmittel emporgeführt! Fixieren wir die vorläufigen Ergebnisse des Entwickelungsganges beider litterarischen Gattungen, so finden wir die dramatisch accentuierte Erzählungskunst sogar bereits zu reichen Früchten eines rein deutschen Stils gelangt, während das Drama selbst in den Grundzügen seiner Entwickelung immer wieder Anlehnung an germanisch stammverwandten Geist sucht, ohne bislang zu der festen Tradition eines spezifisch deutschen Stils vorgeschritten zu sein. Dieser hier nachgewiesene Stand der Dinge bedurfte einmal der Feststellung; und da geschichtliche, also auch litteraturgeschichtliche Erfahrungen dazu da sind, beherzigt zu werden, ist die litterarische Situation nunmehr dahin geklärt: für die Erzählungskunst gilt es, auf den Bahnen, die von Goethe und Kleist über Immermann und Jeremias Gotthelf

bis zu Otto Ludwig, Keller, Storm und Fontane führen, beharrlich weiter voranzuschreiten; für die Bühnendichtung gilt es, von der Grundlinie Shakespeare auszugehen, um über Kleist, Hebbel, Anzengruber den Weg zu einem nun schon nahe winkenden Ziel zu finden, wo eigenartig deutsche Lebensformen sich mit eigenartig deutscher Lebensanschauung durchdringen.

Zehntes Kapitel.

Zolas Doktrin.

Was kann uns in diesem Stadium unserer litterarischen Entwickelung ein Zola sein? Eine Warnung oder eine — Verirrung. Es darf, wenn sein Einfluß auf die deutsche Dichtung zur Erörterung steht, nicht einmal in erster Linie von seiner Produktion, — es muß vor allem von Zolas Theorie die Rede sein, die Arno Holz und seine Schule, namentlich Gerhart Hauptmann, bekanntlich zu „konsequenter“ Durchführung bringen wollen.

Bedeutet es einen Fortschritt oder nicht vielmehr eine Veräußerlichung, wenn Zola der Individualität so viel wie möglich von ihrer Selbständigkeit und Eigenart benehmen will, um sie als Produkt und Typus der Masse erscheinen zu lassen? Nicht der dichterische Held, das Milieu — echt romanisch — rückt in den Mittelpunkt der Erzählung; nicht der Charakter, sondern der Zustand, nicht der lebendige Mensch, sondern eine tote Sache, nicht der Einzelne, sondern das typische Material bildet den Ausgangspunkt des dichterischen Interesses.

Wie diese Ertötung des Individuums ist die kalte Objektivität, die rein statistische Aufnahme in der Wiedergabe des Lebens ein Schlag ins Gesicht des deutschen Geistes. Sollte es ein Jahrhunderte langer Irrweg gewesen sein, wenn wir Shakespeare, wie in der individuellen Charakteristik, so gerade in der glühenden Leidenschaft seines Stils nacheiferten, mit der sich künstlerische Objektivität wohl verträgt? Auch die gegenständliche Tatsächlichkeit des künstlerisch verklärten deutschen Realismus ist von warmer Anteilnahme getragen, geht auf geistige Durchdringung des Materials aus, bleibt nicht an den materiellen Erscheinungen haften.

Oder führt der trockene Ernst, die feierliche Nüchternheit, bestenfalls die satirische Zuspitzung, von denen die sozialen Studien der Zolaschen Romane getragen sind, künstlerisch höher als jener quellfrische Humor des deutschen Litteraturgeistes? Ein Litteratengeschlecht, das diesen ererbten Schatz leichten Herzens um das Linsengericht des furchtbaren Ernstes preisgibt, muß allerdings von dem letzten Funken Humor verlassen sein, wenn es nicht einmal die Lächerlichkeit — seines eigenen Beginnens fühlt.

Die deutsche Kunst, wie sie aus dem Gefühl geboren ist, erstrebte von je eine Gefühlswirkung, — die belehrenden Zwecke, sei es moralischer, sei es sozialer Gattung, die Zola und seine deutsche Schule verfolgen, hat unsere Ästhetik lange schon als künstlerisch minderwertig gekennzeichnet. Nicht gebunden an den Mechanismus der Erscheinungen, vielmehr als freie Geistesschöpfung, ja in bunter Fülle der Phantasie tritt uns die deutsche Kunst entgegen: wollen wir geflissentlich verarmen, daß wir uns dieses Reichtums selbst berauben, aus unserer stilvollen, reichgeschmückten Burg hinter kahle Mauern flüchten?

Nicht minder bedenklich ist der experimentelle Charakter des Zolaschen Kunstwerkes. Nennt es sich doch ausdrücklich Experimentalroman und sieht es doch sein Wesen im handfesten Sezieren des sozialen Körpers. Nicht aber zu zerlegen, sondern aufzubauen, positiv zu rekonstruieren waren wir Jahrhunderte hindurch gewöhnt; nicht eine experimentelle Studie, vielmehr ein intuitiv erfaßtes Ganzes hieß uns ein Zeugnis echter Künstlerschaft. Unser eigener Erzählungsstil hatte in Goethe, Kleist, Otto Ludwig, Keller, Fontane und andern die Kleinmalerei zu immer virtuoserer Kunst ausgebildet: aber mit Wohlgefallen ruhte ihr Auge auf den Kleinzügen des Lebens, sonnig leuchtete es in die engsten Winkel des menschlichen Organismus, in die geheimsten Falten des Herzens hinab. Brauchten wir die einseitige Beobachtung der Teile und Teilchen in Frankreich zu erlernen, nachdem unsere stilvollen Realisten uns längst das Ganze mit all seinen Teilen zu eigen gegeben? Aber es ist wahr, Zola kannte man in Deutschland, an Ludwig und Keller sah man mehr als ein Menschenalter vorbei: es waren ja nur Deutsche!

Und es waren ja nur künstlerische Realisten. Der „konsequente“, will sagen platte Naturalismus ward Trumpf. Nicht genug an Vermeidung bloßer und blasser Ideenkonstruktion, nicht genug an künstlerischer

Bearbeitung der Wirklichkeit: die Wirklichkeit, die Natur selbst als unbehauenen Rohstoff schleppte man triumphierend auf den Parnaß, und allen Ärger und Ekel des materiellen Lebens zugleich. Das Gemüt war altmodisch, die Ungemütlichkeit ward modern.

Daß uns die Zolasche Theorie in Wahrheit rückwärts führt, wird am Ende völlig offenbar, wenn wir sie auf das Nebeneinanderreihen von ergänzenden Zügen ausgehen sehen, während festverknüpftes Nacheinander bis zu dramatischer Entwickelung der Charaktere und der Handlung zum Eigentum selbst unserer erzählenden Dichtung geworden war. Jetzt sehen wir unter Zolas Einfluß umgekehrt gar ins deutsche Drama den undramatischen, ja unpoetischen Stil der Beiordnung einziehen, den schon ein gewisser Lessing als Darstellungsweise der Malerei gekennzeichnet und demgemäß aus der Poesie verbannt hatte.

Noch aus einem anderen Grunde sprengt der Naturalismus die dramatische Form. Bemüht, die Natur unbearbeitet einzufangen, scheidet er nicht zwischen wesentlichen und unwesentlichen, für die Handlung notwendigen und nebensächlichen Zügen. In Hauptmanns „Fuhrmann Hentschel" haben wir ein Beispiel solches bis zur Langeweile erschöpfenden, wahllosen Aneinanderreihens von Ereignissen, die ohne Beziehung zur dramatischen Handlung, bestenfalls äußerlich für das Milieu bezeichnend sind. Und auch die, sei es sozial-statistische oder sozial-ethische Absicht, das Milieu erschöpfend auszumalen, unbekümmert um Helden oder Hauptgestalten, macht jede dramatische Konzentration der Handlung zu schanden. Kurz, im deutschen Kunststil ein offenbares Aufsteigen aller poetischen Gattungen zu dramatischer Gewalt, — in der Schule Zolas ein Herabdrücken selbst des Dramas teils zu epischer, teils zu rein malerischer Technik. —

Man vergleiche nur die Arbeitsweise eines Zola, über die er sich oft nur zu offen geäußert hat, mit dem dichterischen Schaffen eines Goethe. Das Leben selbst, bestimmte Erlebnisse und individuelle Beobachtungen führen Goethe zu seinem Stoff. Zola stellt sich von vornherein theoretisch ein Thema. So hegt er lange die Absicht, einen Roman über das Geld zu schreiben, über die Kunst, über die Fruchtbarkeit u. s. f. Was zunächst nur feststeht, ist — der Titel. Als Fortsetzung der „Fruchtbarkeit" kündigte er „Arbeit" an, nächstdem nunmehr „Wahrheit" und „Gerechtigkeit"!

Mit warmer Anteilnahme, aus innerer Nötigung tritt Goethe an seinen Stoff heran. Zola nennt manchen seiner Stoffe „kalt, eisigkalt, interesselos" oder „sein wahres Schmerzenskind"; „es gibt nichts Qualvolleres, Niederdrückenderes". Mit einem gewissen Widerwillen geht er oft an die Arbeit. Er sucht eine Fabel. Bald liegen ihm zwei bis drei zur Auswahl vor: er wählt die, die „am erfolgreichsten gegen die Trockenheit der Studien ankämpft".

Aufs umfassendste beginnt Zola nun erst die Einzelstudien. Denn nicht aus einem ihm vertrauten Lebenskreis schafft er: das Gebiet ist ihm bislang fast ausnahmslos völlig fremd. „Ich habe die Gewohnheit," gestand er noch unlängst, „die Materialien zu sammeln, bevor ich mich an das Schreiben mache. Wenn meine Studien beendet, meine Informationen gewonnen sind, mache ich den ersten Entwurf." Er sitzt in der Loge der Schauspielerinnen, er rennt durch die Börse, er reist auf einige Wochen nach Rom — je nach dem Lebenskreis, den er statistisch aufnehmen will. Er füllt seine Notizbücher: ungefähr 600 Seiten Notizen, also $^3/_4$ eines Romanbandes bringt er mit, wenn er ans Werk geht. Die Enquete über das Milieu bildet die Grundlage, die Personen, zum teil durch Modelljagd, zum teil durch typische Berechnung auf das Thema gewonnen, werden hineingezeichnet — was Wunder, daß die Handlung von Details überwuchert ist!

Immer zeigt Zola geflissentlich den sauren Schweiß seiner Arbeit. Den ersten Entwurf, der aus diesen Informationen erwächst, nennt der Romanzier „den schwersten Teil der Arbeit, und wenn die Zahl der auftretenden Personen groß ist, so verursacht er ein schreckliches Kopfzerbrechen"!

Das alles sind Geständnisse eines Kunsthandwerkers, keines Künstlers. Und aus welchem Gesichtskreis schaut Zola dies erdrückende Material? Eine unheimliche Witterung für die Bestie im Menschen, für das Rohe und Ekelerregende ist ihm eigen. Immer in erster Linie ist es das Pathologische, das seine Nerven reizt. Abscheu und Ekel will er denn auch meist geflissentlich wecken: er sucht eine sozial aufrüttelnde, keine künstlerisch befreiende Wirkung.

Mag sich Zola in eindringender Beobachtung und Wucht der Darstellung nicht selten auch als echter Künstler zeigen: er ist es im Gegensatz zu seiner Doktrin, an der das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist.

Und auch seine deutschen Jünger, soweit sie echte Künstler sind, sind es trotz ihres auf Zolas Bahnen experimentierenden Doktrinarismus. Eine poetische Unterströmung ist namentlich in Gerhart Hauptmanns Schaffen nicht zu verkennen. Aber was an seinen Dramen wertvoll, sind glücklich beobachtete Kleinzüge, die an das holländische Genre erinnern. Wie ohnmächtig versagt er, wo er sich an Shakespeare wagt!

Welchen Nutzen hat er denn aus der Schulung an Zola gezogen? Es ist wahr, die breite Milieuschilderung hat manchen hübschen Einzelzug erwuchert. Aber dramatischen Wert hat der doch nur, soweit er für die handelnden Individuen charakteristisch. Die dramatische Komposition ist gesprengt, die Handlung hat nur zu oft kein Ziel, sondern einen bloßen Zustand. — Die kalte Objektivität gelingt ihm zum Glück selten — dann zum Schaden des Interesses. Da ihm andererseits die große, gewaltige Leidenschaft fehlt, erzeugt er meist ein Mittelmaß der Gefühle, statt Tragik oft nur Sentimentalität. Und wo er Humor anweist, zahlt er oft nur mit Satire. Der Ärger des Rohstoffs ist nicht überwunden. Auch äußerlich ist der Rohstoff geflissentlich nicht behauen: die konsequent naturalistische Sprechweise, mit der sich Hauptmann so viel weiß, führt zwar über die glatte Harmonie hinaus, bleibt aber hinter der künstlerischen Stilisierung zurück. Was der Naturalismus gibt, ist nur das Material: das gälte es künstlerisch zu verarbeiten, so daß noch immer die charakteristischen Linien der Wirklichkeit durchscheinen, ja so daß sie um so klarer, leuchtender hervortreten, von den Schlacken des Zufalls und des Alltags befreit.

Wohl fordern wir nach alledem: hinaus über Shakespeare! aber nicht mit Zola rückwärts, vielmehr vorwärts zu einem charakterisierenden, dramatisch lebendigen rein deutschen Stil in Form und Geist!

Elftes Kapitel.

Heimatkunst.

Die leidenschaftliche, kritiklose Verketzerung, mit der man in Deutschland ursprünglich den Naturalismus aufnahm, ist leidenschaftlicher, kritikloser Vergötterung gewichen. Aber seine Tage sind gezählt; auf allen Seiten werden Zeichen seines Niederganges sichtbar. Bedenklich genug ist schon sein offenkundiges Versagen im historischen Drama. Wenn ferner die bedeutendsten Vorkämpfer zwischen dem naturalistischen und dem symbolistischen oder doch märchenhaften Stil hin- und herschwanken, ergibt sich zum mindesten, daß jener nicht für alle Empfindungen der Dichterbrust die nötigen Ausdrucksformen darbietet. Wie schnell die Toten reiten, beweist auch das Aufkommen immer neuer Schlagworte und Partei-Etiketten, die — so flüchtig sie vorüberfliegen mögen — doch beweiskräftig erhärten, wie wenig Genügen die verschiedensten litterarischen Gruppen an dem in Mode stehenden Naturalismus finden. Weitere Kreise zieht namentlich eine dieser neuesten litterarischen Schulen, der man jedenfalls nicht nachsagen kann, daß sie — wie die meisten anderen litterarischen Sekten von heute — auf irgend einen ungesunden Instinkt spekuliert oder selbst nur von ihm ausgeht. Verheißungsvoll klingt auch ihr Losungswort: Heimatkunst. Sollte sie berufen sein, den Naturalismus in der litterarischen Vormacht abzulösen?

Objektiv wird sich die Frage erst beantworten lassen, wenn die neueste Schule bedeutendere rein dichterische Früchte gezeitigt hat. Vorerst muß sie naturgemäß noch mehr mit Worten als mit Taten zahlen. Für die geschichtliche Beleuchtung dieser Bewegung kann es sich also vorerst nur darum handeln, ob ihr Ausgangspunkt glücklich gewählt, ihr Ziel wirklich aufs innigste zu wünschen ist.

Hören wir, was die beiden eigentlich bahnweisenden, auch sympathischsten Vorkämpfer als Losung der Heimatkunst ausgeben. Fritz Lienhard fordert, daß die Poesie den ganzen Reichtum deutscher Geschichte, Sagen, Märchen, Sitten und Gebräuche einfange, an die Stammesart anknüpfe und alles mit Landschaftsluft sättige. Diese Ausprägung des Stammesbewußtseins soll zu keiner bloßen Stammeskunst führen: auf eine weitdeutsche Heimatkunst und Nationaldichtung ist es abgesehen. Gegen das Zurschaustellen von Decadence-Schwäche tritt die Lebensbejahung, das Gefühl deutscher Kraft, gegen die ausstudierten Stubenprobleme tritt die landschaftliche Frische: Licht, Luft, Liebe, Leben, in die Schranke. — Lienhards Kampfgenosse Ernst Wachler bezeichnet namentlich drei Gebiete für eine volkstümliche deutsche Dichtung: die deutsche Sagenwelt, die vaterländische Vergangenheit, die Gegenwart. Immer muß die neue Dichtung „das provinzielle Leben ausschöpfen und anschaulich gestalten, das Heimatliche, Naheliegende, allgemein Verständliche betonen, das Eigentümliche und Besondere jedes Landstrichs, jeder Bevölkerung, jedes Standes hervorziehen.

Diese Forderungen könnten manchem als Allgemeinheiten erscheinen, wenn sie Wachler nicht durch eine Reihe glücklicher Beispiele illustrierte. Aus der Vergangenheit zieht er als echte Nationalgeschichte die Epochen Friedrichs II. und des Befreiungskrieges heran. „Da sind der alte Dessauer, der Husarenkönig Zieten, der tolle Seydlitz und der alte Fritz mit dem Krückstock; da sind der Marschall Vorwärts, Körner und die Lützower, der Turnvater Jahn.“ Wo sind die Stücke — fragt Wachler ferner — „in denen das historische Berlin mit seinem alten Schlosse, dem Lustgarten und den Linden, der Wachtparade und dem Stadtschreiber am Potsdamer Tore wach ist? Wo ist Potsdam, wo Sanssouci mit all seinen berühmten und drolligen Gestalten aus der Friderizianischen Zeit?“ Auch die Gegenwart bietet einen Reichtum organisch deutschen Lebens: „Wo sind die Stücke, in denen die Patrizier von Nürnberg und Lübeck spazieren? Wo wird auf der Bühne das bunte und großartige Leben der Hansestadt Hamburg mit all ihren Matrosen, Schiffern und Kaufherren . . . lebendig?“ Er denkt sich Dichtungen, die das fröhliche rheinische Treiben in der Fülle seiner Farben vor Augen stellen, die das lebhafte Getümmel auf der Kieler, der Flensburger Föhrde ge-

stalten. — Wer wollte leugnen, daß gegen all diesen Reichtum des deutschen Lebens gehalten unsere Dichtung arm ist, ja sich selbst ihrer gehaltvollsten Schätze beraubt?

Freilich ist es mit den Stoffen allein nicht getan. Nur zu zahlreiche Behandlungen nationaler Stoffe treffen das Herz des Volkes am wenigsten. Der volkstümliche Stoff muß mit seinem Erdgeruch, seiner Farbe und Stimmung charakteristisch erfaßt, muß auch in die charakteristische Form gegossen sein. Hier glaubt Wachler nun voreilig zugestehen zu müssen: das Deutsche als künstlerische Stil-Eigenschaft sei erst noch zu finden! Auch aus diesem Grunde würde die Heimatkunst noch im Stadium der Experimente stehen und sich die Frage erheben, ob die neue Bewegung nicht im Doktrinarismus versanden wird. Oder brächte sie gar nichts Neues, Überraschendes? Spräche sie nur mit grundsätzlicher Schärfe aus, was als eine Unterströmung unserer litterarischen Entwickelung bislang latent geblieben?

In Übereinstimmung mit dem Jüngsten Deutschland lehnt die Heimatkunst den antikisierenden Klassizismus ab — aber an Stelle der fremden Stilmuster des Naturalismus will sie ausschließlich aus dem Quell des deutschen Lebens schöpfen. Wie das Jüngste Deutschland hätte die Heimatkunst in der Wendung zu Shakespeare einen vorbereitenden Schritt zu dem erwünschten neuen Ziel zu sehen. Auch auf den Sturm und Drang dürften sich beide berufen, wennschon anscheinend aus verschiedenen Ursachen: dort lockt die Wendung zur Natur, hier die Wendung ins deutsche Leben — oder handelt es sich gar nur um verschiedene Namen für dieselbe Erscheinung? Selbst die Romantik ist für die modern-realistische Bewegung eine notwendige Vorstufe: als erste Reaktion des Geistes der modernen Völker gegen das Antikisieren — und tatsächlich wuchs mitten unter eigentlich romantischer Phantastik realistische Kleinmalerei besonders in der jüngeren Romantik an. Reichlicher freilich als dieser einen heutigen Schule hat die Romantik der Heimatkunst in Stoff und Stil zu spenden: den Blick in die deutsche Vergangenheit, die Wiederbelebung von Märchen, Sagen, Volksbräuchen, Volksliedern, das Auffangen des Volksgeistes und Volkstones.

Das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch schlingt sich eine fast ununterbrochene Kette von litterarischen Größen, die hier im einen, dort im andern Sinne als Vorläufer der einen wie der andern

modernen Litteraturbewegung auftreten. Voran Heinrich v. Kleist. Stellt er doch die realistischen und nationalen Züge in einer gewissen Einheit dar. Die breite Pinselführung realistischer Kleinmalerei ist im „Zerbrochnen Krug" und den Erzählungen aufs glücklichste bewährt; und seine ernsten Dramen gehen in zunehmendem Maße mit dem Stil der individualisierenden Charakteristik über den lyrisch-epischen Zug des klassischen Dramas hinaus. Nicht weniger bedeutet Kleist aber als Grundpfeiler einer Heimatkunst. Im Stoff liegt die Erfüllung der nationalen Forderung für „Michael Kohlhaas" und den „Zerbrochnen Krug", im ernsten Drama für die Werke seiner letzten Periode: „Käthchen", „Die Hermannsschlacht" und den „Prinzen von Homburg" auf der Hand. Auch der Geist des Preußentums weht uns wenigstens aus dem Großen Kurfürsten des letzten Schauspiels entgegen; manch Stück deutschen Seelenlebens, nicht sowohl aus Hermanns als aus Kleists eigener Zeit, spiegelt „Die Hermannsschlacht". Ein buntes Kulturbild, nicht immer historisch echt, aber weithin aus den Tiefen der deutschen Volksseele geschöpft, entfaltet „Käthchen von Heilbronn". Echte Holländerei in Stoff, Charakteren und Darstellungsweise gibt „Der zerbrochne Krug": hier bleibt der Heimatkunst kaum noch eine Forderung offen; denn selbst die Landschaftsluft ist da und dort eingefangen — ich erinnere an die Blumenzucht des holländischen Dorfrichters, an den Garten der Frau Marthe und ähnliche Kleinzüge. Hinzukommt, daß sich Kleist aus all seinen innern und äußern Qualen in diesen national stilisierten Dramen zu einem hohen Gefühl deutscher Kraft und Lebenszuversicht erhob.

Auch die litterarischen Gruppen der Österreicher und Schwaben bergen manche Keime, die vorwärts weisen. Von den ersteren möchte ich namentlich die Dramatiker Raimund und Grillparzer herausheben. Es darf nicht übersehen werden, wie tief beide im österreichischen Stammescharakter wurzeln. Daß Raimund aus der Volksseele gestaltet, liegt klar zutage; namentlich im „Verschwender" bringt er sein gutherziges, leichtlebiges Wiener Völkchen zur warnenden Spiegelung. Durch alle seine Werke schlägt Wiener Leben seine Wellen. Nicht immer so unmittelbar tritt der österreichische Stammescharakter an Grillparzer hervor. Dennoch offenbart sich dem tiefer eindringenden Blick, daß sich vor allem in seinen Dramen aus der österreichi-

schen Geschichte, doch nicht in ihnen allein, das warme, schlichte österreichische Gemüt ausspricht, das sinnlich erglüht, aber an der furchtbaren Größe politischer Leidenschaft mehr die zerstörende als die tatkräftig aufbauende Seite wahrnimmt und demgemäß sich immer wieder verschüchtert in sich selbst zurückzieht. Andererseits finden wir Farbe und Luft der deutschen Landschaft in der Lyrik der Österreicher und Schwaben, aber auch Geschichte, Sage und Volksleben.

Zugleich wieder für den Realismus und die Heimatkunst treten als bedeutsame Vorläufer oder sogar Vorkämpfer Hebbel und Otto Ludwig auf. Legen nicht manche ihrer Werke schon den Gedanken nahe, daß eine wirklichkeitsechte Kunst ohne Einkehr in das heimische Leben sich ihres natürlichsten, tiefsten und reichsten Nährbodens begeben würde? Dort der knorrige, grübelnde Ditmarse, hier der frische, aber spröde Thüringer, in dem süddeutsche Leichtigkeit und norddeutsche Strenge aufeinander prallen. Rauscht nicht der deutsche Wald durch den „Erbförster"? Läßt nicht „Die Heiterethei" alle Lichter des Thüringer Geistes ineinander spielen? „Zwischen Himmel und Erde" entfaltet Ludwig ein Stück mitteldeutsches Kleinstadtleben mit einer tiefgreifenden Seelenkunde und eindringenden Anschaulichkeit, die unübertroffen dastehen.

Noch überraschender vereinigt sich höchster Realismus mit voller Heimatkunst in Anzengruber. Auch das Heikelste weiß der Meister für dichterische Darstellung zu erobern; man denke an „Die Kreuzelschreiber", den „G'wissenswurm", den „Doppelselbstmord", an „Hand und Herz" und namentlich „Das vierte Gebot" mit seinem kühnen sittlich-religiösen Thema, seiner Demonstration der physischen Vererbung und seiner Potiphar-Szene. Freilich, so wenig Anzengruber vor einem natürlichen Lebenszug von Bedeutung zurückschreckt, verarbeitet und beleuchtet er ihn doch immer künstlerisch, weshalb bei ihm von verwegenster Natürlichkeit, nicht aber von plattem Naturalismus die Rede sein kann. Und nun frage man sich, durch welche Mittel Anzengruber diese künstlerische Umbildung der Natur erreicht. Es sind zum guten Teil eben die Kunstmittel, welche die Heimatkunst als ihren Stil in Anspruch nimmt. Zunächst: der Dichter steht dem Leben seines Stammes nicht feindlich, sondern trotz aller Tragik sympathisch, mit ungebrochener Lebenslust gegenüber. Auch greift er das eigentliche Volksleben in naiver

Ursprünglichkeit auf, das Volksleben mit seinen ewig menschlichen wie manchen spezifisch modernen Konflikten, trägt aber keine Probleme aus der Studierstube hinein. Und nicht die dumpfe Luft der Stubenmenschen, nein, recht eigentlich frische Landluft schlägt uns aus dem Lebenskreis der Anzengruberschen Dichtungen entgegen. Auch klingen Gebräuche, Sitten und Lieder, Glauben und Aberglauben des Volkes wieder. Genug, wo von reflexions- und phrasenloser Heimatkunst die Rede sein soll, an dieser schöpferischen Fülle gälte es vor allem sich zu schulen!

Anzengruber kommt gewiß in erster Linie als Dramatiker, aber doch auch als erzählender Dichter in betracht. In der Erzählungskunst ist es überhaupt die Dorfgeschichte weitesten Sinnes, welche Keime der Heimatkunst birgt. Von Immermann, Jeremias Gotthelf und Auerbach über Klaus Groth und Fritz Reuter bis zu Anzengruber und Rosegger wird die Einkehr in die deutschen Gaue, dichterische Spiegelung von Land und Leuten wachgehalten. Gewiß will die heutige Heimatkunst diese Stammes- und Gau-Poesie ergänzen, indem sie die großgeschichtlichen Momente mit umfaßt; aber einer ihrer charakteristischen Züge ist in der Dorf- und Stammes-Poesie vorgebildet. Wenn diese die Kleinmalerei mit naturfrischem Wirklichkeitssinn vollzieht, zum teil sogar den Realismus bis zur Mundart des Volkes durchführt, so stellt sich wiederum eine Berührung zugleich mit beiden litterarischen Schulen der Gegenwart dar. Diesen selben Heimatgeist und Erdgeruch prägt in der Lyrik eindringlicher noch als in seinen Idyllen Klaus Groth aus. Ähnlich erstehen Landschaft und Volk in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff.

Blicken wir schließlich auf die andern Meister stammhafter Erzählungskunst, auf Alexis, Fontane, Keller, Storm: in geschichtlichen wie in zeitgenössischen Romanen und Novellen lebt die ganze Kultur ihres Stammes auf. Der Charakter des Brandenburgers, Schweizers, Schleswig-Holsteiners wächst aus seiner Landschaft empor. Die Meister des realistischen Stils sind zum größeren Teil zugleich Meister der Heimatkunst.

Was ist mit alledem bewiesen? Sollen wir mit der Feststellung, daß die Heimatkunst „nichts Neues“ bringt, über sie zur Tagesordnung übergehen? Es gibt eine Richtung in der Kritik, welche

Gruppen, die sie nicht länger totschweigen kann, mit diesem Argument schnellfertig totzuschlagen vermeint! Und doch wäre, zumal für unseren Fall, nichts widersinniger. Eben gerade weil die Tendenz der vorschreitenden litterarischen Bewegung seit mehr als hundert Jahren immer wieder und immer umfassender auf Momente der Heimatkunst ausgeht, erscheint sie nicht als willkürliches Parteiprogramm, sondern als notgedrungener und nötigender Ausdruck eines Grundtriebes unserer künstlerischen Entwickelung.

Ein besonderes Problem stellt noch die vielfache Berührung, ja selbst Identität der Vorläufer dieser Heimatkunst mit denen der modernen realistischen Schule. Die litterarische Konstellation wird durch solche geschichtliche Wahrnehmung aufs überraschendste beleuchtet und geklärt. Beide Richtungen sehen wir im Zuge, beide Triebe im künstlerischen Organismus geschäftig, bald sich ergänzend, bald sich vereinend, bald sich durchkreuzend. So kann der heutige Naturalismus unmöglich das letzte, unmöglich das höchste und vollste Wort deutscher Kunst bleiben; aber er läßt sich auch nicht als bloße Verirrung abweisen. Er bezeichnet das einseitige Überschäumen des einen Faktors unserer litterarischen Entwickelung: wird dieser Drang zur naturechten Wirklichkeit durch das Kraftgefühl der Lebensbejahung und liebevolle Teilnahme am deutschen Leben gelenkt, so erzeugt sich ein künstlerisch versöhnender Realismus, der das deutsche Leben in vollem Umfang für die Dichtung erobert. Vom anderen Ausgangspunkt wird die Heimatkunst, fern jedem Kompromiß, ihr Ziel erreichen können, ohne die künstlerischen Errungenschaften der realistischen Bewegung preiszugeben.

Ein von Einseitigkeit und Kleinlichkeit freier Wirklichkeitssinn muß früher oder später dazu führen, das ganze Leben unseres Volkes mit seinem Lebensboden für die Poesie einzufangen. Eine von Phrase und Phantastik freie Heimatkunst andererseits muß sich an die Wirklichkeit in vollem Umkreis, an die Natur in voller Frische hingeben: die dichterische Phantasie des Heimatkünstlers muß durch die Berührung mit dem mütterlichen Boden immer aufs neue Riesenkraft einsaugen. Unter solchen Voraussetzungen darf man der Heimatkunst nicht nur eine Zukunft prophezeien, man darf sich dieser Aussicht auf eine künstlerisch reiche Zukunft auch freuen.

Unsere gesamte litterarische Entwickelung predigt uns: aus der Fremde in die Heimat! aus der Weite in die Nähe! aus dem Allgemeinen zum Besonderen! Menschen — aber Deutsche — sogar Stammescharaktere — schließlich doch Individuen! Leben — vor allem aber unser deutsches Leben — auf den Höhen wie in der Tiefe — aus der Gegenwart wie aus der Geschichte — das tragische wie das heitere! Natur — aber nie geistlose Materie — Geist — aber nicht bloße Geister! Künstlerisches Schauen der Welt aus deutscher Weltanschauung: Rüm Hart, klar Kimming!

Druck von Hermann Costenoble, Berlin und Jena.



Gedruckt und verlegt bei
Hermann Costenoble
in Berlin